Lo siniestro como condición y límite del MRI. A propósito de David Lynch

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR
MARCOS JOAQUÍN FERRER GARCÍA
Y DIRIGIDA POR DR. JOSÉ ANTONIO PALAO ERRANDO Y DRA. SHAILA GARCÍA CATALÁN.
DEPARTAMENT DE CIÈNCIES DE LA COMUNICACIÓ DE LA UNIVERSITAT JAUME I.
CASTELLÓN DE LA PLANA, JULIO, 2017.

Tesis doctoral

Lo siniestro como condición y límite del MRI.
A propósito de David Lynch.

Presentada por
Marcos Joaquín Ferrer García

Dirigida por
Dr. José Antonio Palao Errando y Dra. Shaila García Catalán.

UNIVERSITAT JAUME I
Departament de Ciències de la Comunicació
Castellón, 25 de julio, 2017.

Agradecimientos

A Shaila y José Antonio por cubrir mis lagunas
por contagiarme la sed
y la angustia necesaria,
también por la paciencia,
sin ellos este trabajo no hubiera sido posible.
A los profesores del Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universitat Jaume I
al equipo del Servei d´Activitats Socioculturals (SASC)
a mis hermanos
amigos y familia por soportar mis desapariciones
a Laura, cómplice inquieta, compañera de viaje.

A las huellas
a los que perdí el rastro
a los que ya no están: no os fuisteis.

A mi padre
a mi madre
por todo
por la posibilidad
por nombrarme
por enseñarme a mirar.

Índice general

PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN
Justificación e interés del tema 15
Hipótesis de investigación 22
Objetivos de la investigación 24
Objeto de estudio 25
Metodología 27
Estructura 30

MARCO TEÓRICO
PARTE 1. LO SINIESTRO
CAPÍTULO 1. DE LA LITERATURA AL CINE A TRAVÉS DEL MODO DE REPRESENTACIÓN INSTITUCIONAL (MRI) 37
CAPÍTULO 2. ¿QUÉ ES LO SINIESTRO? 49
2.1. Lo siniestro según Freud. Introducción 50
2.2. La angustia y la incertidumbre 51
2.2.1. El matiz de lo *unheimlich* 52
2.2.2. La angustia 54
2.2.3. La incertidumbre 56
2.3. *El hombre de arena* de Hoffmann 57
2.3.1. Consideraciones previas 57
2.3.2. *El hombre de arena* de Hoffmann. Lo ominoso a partir de la incertidumbre en la narración 58
2.3.3. Las convenciones y la certidumbre 59
2.3.4. Recursos de Hoffmann para inducir lo siniestro en *El hombre de arena* 61
2.3.4.1. El carácter epistolar 61
2.3.4.2. Múltiples narradores 61
2.3.4.3. Aparece un nuevo narrador 63
2.3.4.4. Un narrador inseguro. La imagen frente a la palabra 63
2.3.4.5. Las imágenes y la mirada inquietante 67
2.3.5. Lo siniestro en *El hombre de arena* 68
2.4. Las representaciones de lo siniestro en Freud 72
2.4.1. El animismo y la amputación de los ojos 73
2.4.1.1 El animismo 73
2.4.1.2 La amputación de los ojos 76
2.4.1.3 El anclaje de la mirada 78
2.4.2 El doble 81
2.4.2.1. El doble en *El hombre de arena* 85
2.4.3. La repetición 85
CAPÍTULO 3. LO SINIESTRO Y LA ANGUSTIA 89
3.1 Cuestiones previas 90
3.2. La angustia en lo siniestro. Freud y Heidegger 93
3.3. Freud y Heidegger frente al yo cartesiano 97
3.4. *¿Qué es metafísica?* y *Ser y tiempo*. Conceptos básicos de la filosofía de Heidegger 100
3.4.1. La resolución precursora 100
3.4.2. La temporeidad 101
3.4.3. Espacio 104
3.4.4. Lenguaje 106
3.4.5. El uno 107
3.5. La angustia. Afinidades y remisiones entre Freud y Heidegger, de la angustia y lo siniestro 108
3.5.1. La casa como símbolo 109
3.5.2. El extrañamiento de la angustia 114
3.5.3. La angustia, la incertidumbre y lo siniestro 115
3.5.4. Excepcionalidad de la angustia 116
3.6. Conclusión de esta primera parte. Una propuesta de definición de lo siniestro cinematográfico
3.6.1. Lo siniestro cinematográfico 118

ANÁLISIS FÍLMICO

PARTE 2.

LA REPRESENTACIÓN DE LO SINIESTRO EN HOLLYWOOD A TRAVÉS DE DIFERENTES ETAPAS Y GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS. CLÁSICO, MANIERISTA, POSTCLÁSICO.

CAPÍTULO 4. LO SINIESTRO EN EL CINE CLÁSICO 127

4.1. *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) 131

4.1.1. Una obra inclasificable 131

4.1.2. Prólogo y presentación de personajes 132

4.1.3. Secuencia tipo de lo siniestro en *Rebeca* 137

4.2. *La venganza de la mujer pantera* (*The curse of the Cat People,* Robert Wise y Gunther von Fritsch, 1942) y su relación en torno a lo siniestro con *La mujer pantera* (*The Cat People,* Jacques Tourneur, 1942) 157

4.2.1. La pantera. El terror sugerente de Lewton 157

4.2.2. Sinopsis 160

4.2.3. Preámbulo al análisis de la secuencia tipo: la complicidad entre Amy Reed y Julia Farren 160

4.2.3.1. La ambivalencia entre realidad y fantasía en *La venganza de la mujer pantera* 161

4.2.4. Secuencia tipo de lo siniestro en *La venganza de la mujer pantera* 162

4.2.4.1. La mirada a cámara en el momento de la muerte de Julia Farren 163

4.2.4.2. La mirada a cámara como manifestación de lo ominoso 164

4.2.5. Lo siniestro entre *La mujer pantera* y *La venganza de la mujer pantera* de lo familiar a lo siniestro y vuelta a lo familiar a través de lo oculto que perdura 167

4.2.5.1. El tema sonoro 167

4.2.5.2. La presencia de Irena 169

4.2.5.3. El fuera de campo 171

4.3. *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950) 175

4.3.1. Norma Desmond. El cine que retorna 175

4.3.2. Sinopsis 177

4.3.3. Norma Desmond: la carga metacinematográfica de *El crepúsculo de los dioses* 178

4.3.4. El pase de cine privado. La imagen que arde 179

4.3.5. Secuencia tipo de lo siniestro. Norma Desmond, el reverso del sueño de Hollywood 185

4.3.6. Coda 192

CAPÍTULO 5. LO SINIESTRO EN EL MANIERISMO CINEMATOGRÁFICO 195

5.1. *Centauros del desierto* (*The Searchers*, John Ford, 1956) 199

5.1.1. El *western* 199

5.1.2. Sinopsis 201

5.1.3. El retorno al hogar en *Centauros del desierto* 202

5.1.4. Lo familiar exterior: Martin y Ethan 205

5.1.5. Secuencia tipo de lo siniestro en *Centauros del desierto* (17´26´´- 21´05´´) 208

5.1.6. El otro retorno de Ethan 213

5.1.7. Ethan y Debora 215

5.2. *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) 219

5.2.1. El melodrama 219

5.2.2. Sinopsis 221

5.2.3. Cuestiones previas. El enclave de una mirada transcendental 222

5.2.4. Presentación de personajes 224

5.2.5. Espejo (I): la entrada de lo familiar (5´46´´-7´56´´) 225

5.2.6. Del transcendentalismo a lo siniestro 228

5.2.7. Espejo (II): el retorno de lo familiar (1h 09´09´´-1h 12´22´´) 230

5.3. *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955) 241

5.3.1. El *thriller* 241

5.3.2. Sinopsis 243

5.3.3. Arranque. Del *thriller* manierista al clásico y postclásico 244

5.3.3.1. *El halcón maltés*. Arranque clásico. La presencia fuerte del relato 247

5.3.3.2. La presentación del protagonista, de Sam Spade a Mike Hammer 250

5.3.3.3. Sobre el asfalto: los títulos de crédito en *El beso mortal* y *Carretera perdida* 251
5.3.4. La secuencia tipo de lo siniestro en *El beso mortal*. Desenlace. La abertura de la caja (1h 38´45´´-1´ 46´´00)
5.3.4.1. Preámbulo 255
5.3.4.2. La caja 257
5.3.5. La mostración del secreto a través de las épocas del cine de Hollywood 262
5.3.5.1. *El halcón maltés* 262
5.3.5.2. *El beso mortal* 265
5.3.5.3. *En busca del arca perdida* 265
5.3.5.4. *Mulholland Drive* 270
CAPÍTULO 6. LO SINESTRO EN EL POSTCLASICISMO CINEMATOGRÁFICO 273
6.1. *El otro* (*The Other*, Robert Mulligan, 1972) 277
6.1.1. El terror tras las rupturas de la modernidad cinematográfica 277
6.1.2. Sinopsis 280
6.1.3. La continuidad discontinua, el *raccord* y el fuera de campo en *El otro* 281
6.1.4. Inicio. Una mirada fantasmal acude a una llamada 281
6.1.5. Lo siniestro en *El otro*. Objetos y repeticiones. La ausencia del padre 287
6.1.6. Repeticiones y retornos. El ángel del día más brillante 290
6.1.6.1. En la iglesia 291
6.1.6.2. En el granero 292
6.1.7. La secuencia tipo de lo siniestro en *El otro* y desenlace 292
6.1.7.1. Desenlace 296
6.1.8. Coda 298
6.1.9. El horror: el hermano muerto. La madre 299
6.1.9.1. El hermano muerto 299
6.1.9.2. La madre 300
6.2. *Expediente Warren: el caso Enfield* (*The Conjuring 2*, James Wan, 2016) 305
6.2.1. El terror hoy: Hollywood y James Wan 305
6.2.2. Sinopsis 308
6.2.3. Consideraciones previas: ejes temáticos en el cine de terror de James Wan. Un plano-tipo. La cámara espectral 310
6.2.4. Una mirada invasora. De `El hombre retorcido´ al deseo Janet 313
6.2.5. El padre ausente regresa. La voz frente a la imagen 315
6.2.6. La secuencia tipo de lo siniestro (I). `El hombre retorcido´ se libera 324
6.2.7. La secuencia tipo de lo siniestro (II). El retorno de lo familiar a través de Janet 327
6.2.8. Coda 329
6.3. *Ex Machina* (Alex Garland, 2015) 335
6.3.1. La ciencia ficción distópica 335
6.3.2. Sinopsis 338
6.3.3. Arranque. Un futuro Inminente 339
6.3.4. La morada del creador 342
6.3.5. La secuencia tipo de lo siniestro 350
6.3.6. Desenlace. Ava liberada 353
PARTE 3
LA REPRESENTACIÓN DE LO SINIESTRO EN LOS LARGOMETRAJES DE DAVID LYNCH
CAPÍTULO 7. LO SINIESTRO EN LOS LARGOMETRAJES DE LYNCH ANTES DE *MULHOLLAND DRIVE* (1977-2001) 363
7.1. David Lynch. Autor total 367
7.2. Antes de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) 368
7.3. *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977) 371
7.4. *El hombre elefante* (*The elephant Man*, 1980) 377
7.5. *Dune* (1984) 385
7.6. *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986) 389
7.6.1 Lo siniestro (I). *American way of life* 390
7.6.2 Lo siniestro (II). *A candy colored clown they call The Sandman* 397
7.7. *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, 1990) 403
7.8. *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992) 411

7.9. *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) 424
7.10. *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999) 436
CAPÍTULO 8. LA REPRESENTACIÓN DE LO SINIESTRO EN *MULHOLLAND DRIVE* 445
8.1. Consideraciones previas 449
8.2. La representación de lo siniestro. *Mulholland Drive* 451
8.2.1. La Pesadilla. *Winkie´s Sunset Blvd*. (11´10”-15´55”) 451
8.2.2. Los ancianos (18´41”- 19´00”) 455
8.2.3. La llave azul, el acceso cómplice a través de la mirada (40´) 457
8.2.4. Lo siniestro se atisba a través de lo simbólico 459
8.2.5. Una visita en la noche (59’00”) 462
8.2.6. «*This is the girl*». Camilla Rhodes, el nombre del deseo (1h. 19’) 465
8.2.7. El cadáver. Apartamento de Diane Selwyn (1h 23´50”) 468
8.2.8. El Teatro Silencio (1h 40´) 474
8.2.9. El fuera de campo. La caja azul y el salto representacional (1h 48´) 477
8.2.10. Abertura de la caja azul 479
8.2.11. Final. Epílogo y desenlace (2h 10´30”) 482
8.2.11.1. Epílogo 482
8.2.11.2. Desenlace (2h 13´16”) 483
CAPÍTULO 9. LA REPRESENTACIÓN DE LO SINIESTRO EN *INLAND EMPIRE* 489
9.1. «El mundo es lo que vemos de él» 493
9.2. La visita. Secuencia tipo (8´20”-17´30”) 493
9.3. El set de rodaje. El reflejo del doble a través del hipernúcleo (A. 27´35”- 29´30” /B. 57´36”- 1h 03´) 498
9.3.1. Secuencia A (27´35”- 29´30”) 499
9.3.2. Secuencia B (57´36”- 1h 03´) 501
9.4. La realidad de Nikki se desdobla (51´57”) 505
9.4.1. Introducción a la secuencia 505
9.4.2. La irrupción de lo siniestro (51´57”) 507
9.5. Seda y tiempo (1h 13´50”) 509
9.6. Desenlace y liberación (2h 29´19”) 511
9.6.1. El laberinto 512
9.6.2. El fantasma 516

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN 522
Conclusiones 523
Confirmación de la hipótesis 528
Consecución de los objetivos planteados 529
Futuras líneas de investigación 530

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA 534

El planteamiento de la investigación

I'll see you again in 25 years.

Justificación e interés del tema

«*Volveremos a vernos dentro de veinticinco años*» le decía el fantasma de Laura Palmer al agente Cooper en el último capítulo de la serie *Twin Peaks* en aquella onírica sala de telas rojas en la que quedaba suspendido el sentido del espacio-tiempo y cualquier continuidad causa-efecto. Era 1991. Hoy han pasado esos veinticinco años, Laura Palmer está muerta, pero dispuesta a cumplir su promesa y volver de donde nadie vuelve.

Apenas unos días después de finalizar esta tesis doctoral se estrenará la tercera temporada de la serie dirigida por David Lynch. *Twin Peaks* rompió lo cotidiano en la población donde se desarrollaba su trama, pero también en los hogares que acogieron su emisión. Era una serie diferente en muchos sentidos, una de las precursoras de las nuevas formas de concebir y hacer la serialidad que disfrutamos hoy. En ella lo siniestro exudaba de su apariencia melodramática. Nadie tomó demasiado en serio aquellas palabras de Laura Palmer, a las que acompañó con un inquietante gesto de sus manos y unas palabras: «*mientras tanto…*». Un gesto, otro significante sin significado preciso, que desató una dobladura en esa sala roja que parió acto seguido uno de los momentos más siniestros que se recuerdan en televisión.

Y ahora, veinticinco años después, inesperadamente, porque no dimos credibilidad a aquella advertencia, Laura Palmer vuelve…Todo retorno es repetición, todo regreso de un familiar

olvidado es siniestro y Laura encontró un lugar en nuestros hogares de acogida. Aquella serie se compartía en el televisor del salón, objeto aglutinador de lo familiar, hoy se disfrutará de forma mucho más individualizada, descargada en un ordenador portátil o previo pago a un canal privado con emisión o no a la carta. La televisión ha cambiado, el concepto de hogar y de familia también.

Muy pronto Laura va a cumplir su promesa de regreso y lo va hacer ajustada a nuestra realidad temporal, una elipsis de veinticinco años que nos va a devolver a aquellos días de nuestro pasado en los que *Twin Peaks* se instaló, como serie televisiva de enorme éxito, en nuestra cotidianidad diaria. Entonces hablábamos sin cesar de ella, ¿con quién? ¿Quiénes éramos entonces? ¿Dónde estábamos y quiénes somos ahora? Laura Palmer vuelve portando un espejo elíptico donde tendremos que reflejarnos, hacer memoria, volver la vista sobre nosotros mismos hace veinticinco años, enfrentarnos a qué hicimos con nuestro «*mientras tanto*». De la melancolía a lo siniestro hay un paso, ambos afectos comparten un retorno, una rememoración.

Solo el regreso de Lynch a la creación de un producto audiovisual justificaría por sí mismo la investigación que va a ocupar nuestras páginas. Sin embargo, lo advertimos ya, por paradójico que pueda parecer con esta presentación, no nos haremos cargo de la serie *Twin Peaks*, aunque sí de la película *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, David Lynch, 1992) con la que establece un interesante diálogo al situarse en los días previos a la muerte de Laura. Pese a que gran parte de la frescura que introduce *Twin Peaks* en el serial televisivo radica en que la serie adquiere, en muchos aspectos, el lenguaje propio del medio cinematográfico que lo aleja de los paradigmas de la serialidad televisiva del momento, la serie no será objeto de nuestro estudio. Las razones principales son las particulares pautas del discurso audiovisual y el medio al que se dirige, la televisión, que reclaman un riguroso estudio exclusivo de sus capítulos alejado del ámbito cinematográfico sobre el que vamos a centrarnos.

Lo que nos convoca aquí, la inquietud que no cesa y nos incita a emprender esta investigación, es la representación de lo siniestro en el cine de Lynch, pues `sentimos´ que algo queda por decir de él. Por ello nuestro estudio parte previamente del concepto de lo siniestro en Freud, toca la angustia de Heidegger y recorre las etapas del cine de Hollywood con los análisis de algunas de sus obras, hasta desembocar en la representación de lo siniestro en los largometrajes de Lynch.

Hemos querido comenzar con esa efeméride de *Twin Peaks* que se augura siniestra y viva porque, efectivamente, el retorno de Laura es inminente. El hecho de no ocuparnos de la serie no desmerece la decisión de comenzar citándola en esta introducción, al contrario, por un lado ese retorno de Laura es ya, en su antesala, eminentemente siniestro y lo siniestro en Lynch es el núcleo central que aquí nos convoca. Por otra parte resalta la oportunidad de nuestra investigación, pues el estreno de la tercera temporada de la serie pone de nuevo a Lynch en el foco de la actualidad tras más de una década, concretamente desde 2006 con *Inland Empire*

no ha realizado ninguna otra película ni serie televisiva. El azar ha jugado sus cartas en esta coincidencia en el tiempo con nuestra tesis doctoral, el mismo azar que Lynch se complace en conjugar en sus obras como una parte más de su naturaleza. Trataremos de tomárnoslo así, lo que es seguro es que esta tercera temporada va a reactivar la reflexión sobre toda su obra multidisciplinar y ecléctica, audiovisual y no audiovisual, a la que habrá que añadirle la huella del tiempo de la que hace gala el fantasma de Laura en su retorno.

Será interesante la vuelta de Lynch al serial televisivo tan en boga hoy, tras sus ya lejanas últimas dos películas: *Mulholland Drive* (Mulholland Dr.,2001) e *Inland Empire* (2006). Dos obras, radicalmente siniestras, donde el fenómeno surge del despiece de los códigos del cine hegemónico. En ellas pasamos de lo familiar a lo siniestro a través del drenaje simbólico de la forma fílmica institucional que muestra su vacío, su falta. Hay un antes y un después de estos dos títulos en la filmografía de Lynch.

Veremos cómo afronta Lynch su regreso a *Twin Peaks*, porque tanto él, como sus personajes y nosotros mismos no somos ya los que éramos. Creo que el propio autor nos haría esta advertencia al aproximarnos a ella: dejemos a un lado las expectativas, el sentido y las respuestas. Comprobemos cómo la serie encaja su propio paso del tiempo y qué nos ofrece ahora aquel que la concibió. Como nos recuerda Laura Palmer, el tiempo que nos separaba de su retorno ya pasó para todos. Puede que este inesperado regreso de *Twin Peaks* sea producto de un azar en el imaginario de Lynch, un instante que cruzó, en ese no lugar de cortinas rojas, a Laura Palmer con el *cowboy* de *Mulholland Drive* y que este le haya recordado, como hizo con ese otro cadáver que fue Diane, que: «*es hora de despertar* ».

La muerte despierta a Laura en un lugar sin tiempo. El *cowboy*. Personajes que se mueven entre mundos.

La filmografía de Lynch que va a centrar nuestro estudio oscila en una constante tensión entre la independencia autoral y las expectativas que genera esa imagen en una industria con la que ha trabajado y conoce sobradamente. El cine hegemónico de Hollywood se ha erigido sobre unas pautas a la hora de producir el sentido de sus narrativas fílmicas que han devenido códigos, un modo de representar específico al que Noël Burch denominó: Modo de Representación Institucional (MRI).

> Veo a la época 1895-1929 como la de la construcción de un Modo de Representación Institucional (a partir de ahora M.R.I), que desde hace cincuenta años es enseñado explícitamente en las escuelas de cine como Lenguaje del Cine; lenguaje que todos interiorizamos desde muy jóvenes en tanto que competencia

> de lectura gracias a una experiencia de las películas (en las salas o en la televisión) universalmente precoz en nuestros días en el interior de las sociedades industriales.
>
> Por otra parte si hay una justificación de mi empresa en los planos ético y social, es a partir de esta constatación: millones de hombres y mujeres a quienes se les enseña a leer y a escribir «sus cartas», no aprenderán más que a leer las imágenes y los sonidos, y por lo tanto sólo podrán recibir su discurso como «natural». A lo que quiero contribuir aquí es a la desnaturalización de esta experiencia.
>
> Si tiendo a sustituir el término «lenguaje» por el de «modo de representación» no es sólo por la carga ideológica (naturalizante) que el primero implica. Porque si bien he llegado a adoptar en algunos aspectos la metodología semiológica, sigo pensando que este sistema de representación institucional es demasiado complejo y demasiado poco homogéneo, tanto en su funcionamiento global cuanto por los sistemas que construye —específicos y no específicos a la vez, desde el código indicial de las orientaciones espaciales hasta el sistema de representación perspectiva— para que incluso metafóricamente la palabra lenguaje sea apropiada. Pero, sobre todo, procuro subrayar que este modo de representación, del mismo modo que no es ahistórico, tampoco es neutro —como puede pensarse de las «lenguas naturales», pese a Bathkin—, que produce sentido en y por sí mismo, y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto cómo se desarrollaba: El occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX (Burch, 1987: 17).

La incontestable hegemonía del Modo de Representación Institucional (MRI) en las producciones cinematográficas que copan masivamente las pantallas se ha ido consolidando hasta ser interiorizado por el gran público como el modo natural y familiar de representación fílmica. Su rédito económico e ideológico en el contexto capitalista en el que se desenvuelve es más que evidente.

Uno de los rasgos más característicos y personales de las obras de Lynch es la irrupción de lo siniestro en ellas, que siempre acontece de una forma única. Lo hace, además, en el seno de películas que se enmarcan en los géneros predilectos de la industria desde la aparente asunción de sus convenciones: el *thriller* y el melodrama. Así, no es casualidad que sea justo en el asentamiento y familiaridad que posee el MRI y sus géneros en el imaginario espectatorial desde donde Lynch haga surgir su reverso siniestro hasta tensar los códigos narrativos del MRI y liberar de sentido lo real de las imágenes. Sin embargo, sostenemos la idea de que en sus dos últimas obras, *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), lo siniestro se radicaliza y adquiere su plenitud como fenómeno fílmico, pues Lynch muestra los mecanismos de construcción de sentido del MRI y crea la expectativa de un relato genérico, para posteriormente hacer supurar lo siniestro desde el desvelamiento de sus códigos. La consecuencia es que ese `familiar olvidado´ que retorna a los ojos del espectador es otro tipo de representación fílmica. El gran logro de Lynch, su radicalidad siniestra, es traer el fenómeno desde el interior de la forma fílmica que se ha impuesto como hegemónica al reprimir otro tipo de cine que es alejado de las grandes salas.

Las implicaciones de la propuesta que despliega Lynch en su filmografía y en particular de *Mulholland Drive* e *Inland Empire,* alcanzan incluso al propio concepto del término siniestro. ¿Qué entendemos hoy por siniestro? ¿Cómo se ha manifestado en el cine hegemónico lo siniestro en sus diferentes épocas? ¿Posee lo siniestro en Lynch particularidades propias al surgir desde la misma estructura del MRI? ¿Puede lo siniestro ser hoy el fenómeno que reivindique la posición irreductible del sujeto/espectador como sostenedor de la narración fílmica frente al discurso dominante que pretende soslayarlo a partir de una objetividad basada en la invisibilidad del MRI?

Para tratar de responder a estas cuestiones partimos del referencial concepto de lo siniestro que estableció Freud en su ensayo del mismo título; en él, además del retorno de lo familiar reprimido, olvidado, el fenómeno siniestro aparece estrechamente ligado a la angustia[1]. La angustia precisamente es el afecto que Heidegger sitúa en el lugar central de su filosofía, considerándola la manifestación del ser del *Dasein*, la que permite trascender al descubrimiento de `algo´ que quedó también velado, oculto en el olvido en la historia de la filosofía: la pregunta por el ser. Un ser que Heidegger desliga del yo cartesiano, del mismo modo que el psicoanálisis se separa del yo a partir del inconsciente. El sujeto queda pues escindido, se desconoce a sí mismo, no es solo una unidad racional (*cogito sum*). Consecuentemente el sujeto entra en crisis, se muestra inseguro, se vuelve extraño a sí mismo y con él la realidad, el relato que le sostiene.

Somos conscientes de que hacemos frente a una investigación audiovisual que se va a centrar y componer en su mayor parte del análisis fílmico de varias películas, pero para ser capaces de rastrear en ellas lo siniestro primero daremos cuenta del fenómeno y, en la medida de lo posible, tratar de señalarlo. Para ello proponemos, dentro de nuestras posibilidades, volver a Freud y comparar su concepto de lo siniestro con la angustia en la filosofía de Heidegger. En ese hiato entre ambos nos resulta fundamental Jacques Lacan, al que referenciaremos, al igual que otros autores y obras que nos asistirán en este cometido.

Debido a su naturaleza fugaz y escurridiza lo siniestro se ha ido asimilando al terror como lugar común, etiqueta genérica de menor rango excepcional que todo el mundo puede identificar por haberlo experimentado en alguna ocasión. Así, el fenómeno se ha ido equiparando progresivamente al terror en el cine, reduciéndose a él. A lo largo de la investigación demostraremos, precisamente a partir de la angustia que sustenta y *es* lo siniestro, que lo siniestro no es lo terrorífico. Es cierto que lo siniestro comparte con el terror puntos de encuentro, sobre todo en la sensación que despierta la amenaza cuando esta es indefinida o inconcreta, pero no otros rasgos esenciales del fenómeno, como la intensa e íntima sensación de incertidumbre y extrañamiento de la realidad del sujeto que la experimenta.

Es sintomático que sea un relato del romanticismo alemán escrito por E.T.A Hoffmann, *El hombre de arena* (*Der Sandmann*, 1817), el que sirva de referente artístico para que Freud desgrane a partir de él la representación[2] de lo siniestro. El fenómeno aparece desde un prinicipio estrechamente vinculado a la estética, como veremos el relato de Hoffmann reclama

constantemente imágenes, reivindica la posición de la mirada y anticipa el cine como el medio de representación más propio de lo siniestro.

El cine de institucional que se erige como heredero de la tradición literaria, sometiendo las imágenes al relato a partir de la sólida instauración de un código normativo que permite asentar la narración, el MRI. Lo siniestro según Freud se despliega, sin embargo, en la incertidumbre acerca de la realidad del relato. Es decir, lo siniestro irrumpe justo en el punto de vacío que el MRI trata de cubrir a toda costa ocultando al espectador las huellas de enunciación mediante la invisibilidad del montaje. El MRI busca la certidumbre interpretativa, la certeza sin resto para el espectador: «que lo que se le ofrece a la mirada es todo. No solo todo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda resto tras su mirada» (Palao, 2004: 239).

Esta tensión original entre la propuesta narrativa del MRI y lo siniestro los presenta como contrapuestos y a la vez complementarios de una operación de encubrimiento y desvelamiento de un vacío, como la extensión de la relación que establece con lo familiar la ambivalencia de su retorno desde el olvido característica del término *unheimlich*. El MRI y lo siniestro se mueven entre las bases donde se asientan las certezas, parecen necesitarse el uno al otro para encubrir y desvelar lo real. Esta cuestión nos lleva a sumergirnos en la práctica del análisis fílmico para comprobar cómo se ha representado lo siniestro bajo los códigos de MRI en los que se sostiene la industria de Hollywood. Por esta razón realizaremos un recorrido a lo largo de sus diferentes épocas (clásico, manierismo, postclásico) y géneros, pues, como veremos en la segunda parte de este trabajo, la angustia y la fugacidad características de lo siniestro afectan a las estructuras que sostienen el relato fílmico, por lo que, más allá del terror, abren su posibilidad de aparición en cualquier género, ya sea melodrama, *western*, o ciencia ficción. Con este fin escogemos tres obras de cada una de esas etapas del cine de Hollywood en las que hallamos la presencia de lo siniestro.

Nuestra mirada se centrará finalmente en Lynch, para analizar cómo se representa lo siniestro en su filmografía (largometrajes) antes de alcanzar sus dos últimas películas, *Mulholland Drive* e *Inland Empire,* en las que el fenómeno brota al romper y desvelar las convenciones del MRI que vertebran la narración. Comprobaremos si el sentido de lo siniestro en estas dos últimas obras alcanza su radicalidad formal, es decir, si en ellas la angustia existencial que sacude a sus protagonistas y deviene siniestra, surge a partir de la alteración de los códigos del MRI que maneja la materia fílmica. Veremos si lo siniestro aparece a partir de la falta de soporte en una realidad donde puedan sostenerse sus protagonistas, cuya angustia psicótica se une a lo siniestro a partir de la inseguridad acerca de ellos mismos, de su identidad oscilante como sujetos. De ser así *Mulholland Drive* e *Inland Empire* se erigirían como dos piezas emblemáticas, en las que lo siniestro se manifiesta plenamente al brotar como angustia justo en el vacío que queda ante la quiebra del MRI.

La `redefinición´ del término siniestro a partir de la reivindicación de la angustia que lo cosntituye es otro de los motivos que justifica nuestra investigación. Se trata de devolverle a lo

siniestro el lugar que le corresponde en la representación fílmica, en ese sentido *Mulholland Drive* e *Inland Empire* son claves, pues son la culminación de un proceso de depuración en el tratamiento de dicho fenómeno que lleva a Lynch a hacerlo emeger finalmente del desvelamiento y quiebra de los códigos básicos del MRI que sirven de soporte a la narración, llevándolos al límite sin dejar de dialogar con ellos.

La hipótesis

Los códigos del MRI están férreamente asimilados en el imaginario colectivo. El MRI se presenta como el lenguaje natural del cinematógrafo, ofrece una certeza interpretativa con la que articular y sostener un relato omnisciente, unívoco y sin resto, que pretende mostrarlo todo a la mirada. Lo siniestro, por el contrario, aparece en la incertidumbre acerca de la realidad en la representación, en el cuestionamiento o suspensión de los códigos del MRI, en la súbita emergencia de aquello que este no puede cubrir. Por ello la hipótesis de esta tesis doctoral es la siguiente:

Lo siniestro emerge cuando la enunciación fílmica suspende o desvela los códigos con los que el MRI articula la narración. Lo siniestro es condición y límite del MRI. Es condición porque lo siniestro como clase de angustia es señal de lo real, está implícito en la totalidad de lo ofrecido a la mirada que propone el cine hegemónico, es el resto que este no puede cubrir. Es límite porque el fenómeno tensa el sentido de la representación, no se aviene a ser integrado en el lenguaje cinematográfico.

Los objetivos de la investigación

Reivindicar lo siniestro como fenómeno independiente y propio estrechamente vinculado a la angustia particular que lo constituye. A partir del punto nuclear de esta angustia, atender a los encuentros que existen entre el pensamiento psicoanalítico de Freud sobre lo siniestro y la angustia en la filosofía de Heidegger, asistidos por las conexiones que hacen de ellos varios autores, principalmente Lacan. La aproximación a estas ramas del pensamiento para hallar las raíces de lo siniestro nos permitirá después delimitarlo con mayor precisión cuando irrumpa en la narración fílmica del MRI.

Comprobar si debido a la hegemonía excluyente del MRI lo siniestro solo puede emerger en su absoluta radicalidad desde la exposición y ruptura de sus convenciones en el seno de la obra fílmica. Esto es, al forzar sus límites. Para ello analizaremos la representación de lo siniestro en películas que se desenvuelven en el MRI de Hollywood a lo largo diferentes épocas y géneros. El objetivo es comprobar cómo se representa el fenómeno y cómo responden los códigos del MRI en esas situaciones de tensión y desconcierto.

Recorrer la trayectoria fílmica de Lynch para observar la `evolución´ de la representación de lo siniestro en sus largometrajes hasta llegar *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. Analizaremos estas dos obras que condensan lo siniestro en toda su radicalidad, pues en ellas emerge de la angustia ante una realidad que zozobra y un relato (MRI) que tiembla para mostrarnos el abismo de lo real a partir de sus costuras. Comprobaremos si ambas películas unen en su materialidad a la angustia y lo siniestro.

El objeto de estudio

El punto de partida se sitúa inevitablemente en nuestro objeto de estudio: el concepto de lo siniestro. Trataremos de hallar sus rasgos únicos para desmarcarlo de sensaciones afines con las que se ha confundido históricamente. Repasaremos la definición del término en sus orígenes psicoanalíticos que hizo Freud, para confrontarlo con el concepto de angustia que traza Heidegger en su filosofía. La intención es arrojar algo de luz en torno a lo siniestro a partir de las afinidades que presentan ambos autores desde diferentes áreas de conocimiento. En esta parte de la investigación nuestro objeto de estudio principal será el ensayo de Freud, *Lo siniestro* (1919) y los escritos de Heidegger *Ser y tiempo* (1927) y su recopilación *¿Qué es metafísica?* (1929-1949). Para ello tendremos muy presente el pensamiento de otros autores relacionados con el psicoanálisis y el pensamiento de Heidegger, como Lacan, en especial su *Seminario X: La angustia* (1962-1963), el estudio y comentarios que sobre él hace Jacques-Alain Miller en *La angustia. Introducción al Seminario X de Jacques Lacan*, así como *Lacan: Heidegger* (1998) o *Existencia y sujeto* (2006) de Jorge alemán y Sergio Larriera, sin olvidar *Angustia y Sentido. La nada tiene la palabra* (2002) de Fernando Ojea, *El caballo del pensamiento* (2011), de Miquel Bassols.

Tras sumergirnos en el apartado anterior en lo siniestro y su angustia, las obras fílmicas pasarán a ser nuestro corpus de trabajo. En la segunda y tercera parte de la investigación nos adentraremos en la representación de lo siniestro en el MRI mediante el análisis de diferentes textos fílmicos hasta alcanzar las películas de Lynch. En la segunda parte realizaremos un recorrido por películas de diferentes directores, épocas y géneros cinematográficos de Hollywood que nos remitirán a otras con las que dialogan. Nos fijaremos en la obra de Hitchcock, Wilder y Lewton para analizar la representación de lo siniestro en el clasicismo. En el manierismo, Sirk y Ford, epítomes del melodrama y el *western* precederán a Aldrich y el cine negro para demostrarnos cómo lo siniestro puede irrumpir en cualquier género. En el capítulo dedicado al postclasicismo constataremos el impacto de la modernidad cinematográfica a través del uso y la inclusión adaptativa que hace el MRI de las rupturas de la gramática del *raccord* en *El otro* (*The Other,* 1972) de Mulligan y cómo esta película las utiliza para sugerir lo sinestro. Tras ella dejaremos un paréntesis temporal, el que abarcará en la tercera parte de la investigación la filmografía de Lynch, para encargarnos de lo siniestro en la actualidad cinematográfica de Hollywood con las últimas películas de nuevos directores como Wan y Garland.

Esta extensa travesía centrada en el análisis de la representación de lo siniestro en el MRI de Hollywood a lo largo del tiempo y a través de diferentes directores y géneros, supone, de largo, el grueso de nuestra investigación. El objetivo de estos análisis es comprobar cómo encaja la redefinición de lo siniestro a partir de la angustia que hemos realizado en el marco

teórico que las precede y si en ellas el encuentro con lo siniestro lleva implícito una torsión o no de los códigos del MRI. Además, nos permite observar cómo el MRI se transforma, adapta e integra en su seno tendencias de otros cines marginales o periféricos y cómo algunas de las rupturas que estos plantean le sirven para sugerir lo siniestro. En la tercera parte y con el mismo fin nos ocuparemos de los largometrajes de Lynch hasta detenernos en *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. Las películas que analizaremos en relación a lo siniestro son:

Rebeca (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940).
La mujer pantera (*The Cat people*, Jacques Tourneur, 1942).
La venganza de la mujer pantera (*The Curse of the Cat people,* Robert Wise y Gunther von Fritsch, 1944).
El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).
Solo el cielo lo sabe (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955).
Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford, 1956).
El beso mortal (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955).
El otro (*The Other*, Robert Mulligan, 1972).
Expediente Warren: el caso Enfield (*The Conjuring 2*, James Wan, 2016).
Ex Machina (Alex Garland, 2015).
Cabeza Borradora (*Eraserhead*, David Lynch, 1976).
El hombre elefante (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980).
Dune (David Lynch, 1984).
Terciopelo azul (Blue Velvet, David Lynch, 1986).
Corazón salvaje (*Wild at Heart*, David Lynch, 1980).
Twin Peaks: fuego camina conmigo (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch, 1992).
Carretera perdida (*Lost Highway*, David Lynch, 1997).
Una historia verdadera (*The Straight Story*, David Lynch, 1999).
Mulholland Drive (*Mulholland Dr.*, David Lynch, 2001).
Inland Empire (David Lynch, 2006).

La metodología

> Todo preguntar es una búsqueda. Todo buscar está guiado previamente por aquello que se busca. Preguntar es buscar conocer al ente en lo que respecta al hecho de que es y a su ser-así. La búsqueda cognoscitiva puede convertirse en «investigación», es decir, en una determinación descubridora de aquello por lo que se pregunta (Heidegger, 2003: 26).

Abordar la búsqueda de lo siniestro en la representación cinematográfica implica confrontar lo subjetivo del fenómeno frente a la aspiración de objetividad del MRI, o lo que es lo mismo, encontrar cómo se sugiere esa singular sensación en el espectador a partir de unos códigos de representación hegemónicos que borran las huellas del ente enunciador mediante toda una batería de recursos dirigidos a tal fin, mientras se persuade al espectador de que lo ofrecido a su mirada es todo.

> Se trata, pues, de un principio de no desorientación narrativa que se concreta en una historia "denotativa unívoca e integra" (Bordwell, 1996: 166). Perfectamente conjugado con la transparencia [...] Para ello la omnisciencia narrativa se resuelve en omnipresencia escópica, produciendo la total adecuación mirada-relato (Palao, 2004: 251).

Es precisamente a partir del trabajo fílmico sobre la mirada para articular la representación donde se hace patente la presencia de un sujeto espectador al que trata de seducir mediante la identificación con los personajes. En esta seducción, el emplazamiento, la escala y la continuidad de la mirada serán fundamentales para hilar la narración en un montaje invisible. En consecuencia, la mirada también será clave para relacionar las imágenes con lo siniestro en el texto fílmico que, vertebrado bajo los códigos del MRI, introducirá un resto más o menos fugaz en la omnisciencia del relato por donde pueda filtrarse una incertidumbre que conduzca a lo siniestro.

> Y es que "todos los fenómenos del cine tienden a conferir a la imagen objetiva las estructuras de la subjetividad" (Morin, 1972, 106-107), tanto del lado de la fruición espectatorial (sala oscura, cuerpo inmóvil) como de los propios procesos creativos (punto de vista, composición del encuadre, planificación, representación), que implican, de por sí, la incorporación del individuo (como subjetividad— conocimiento— interpretación) a un ente previo del que ya le es indiferente la consideración o no de ficcional (la supuesta objetividad inicial queda anulada por los mecanismos de mediación) (Gómez Tarín, 2011: 169).

Para aproximarnos a la materia fílmica emplearemos el análisis textual, método que permite desgranar «cómo dice la película lo que dice» (Imanol Zumalde, 2015: 23), cómo construye el sentido la obra a partir de la articulación de las partes que la componen.

> El análisis textual es una lectura retrospectiva que saca a la luz el modo en el que circula el sentido en esa estructura orgánica, hecha de imágenes y sonidos, que llamamos film. En la medida en que revela cómo piensan las películas, la práctica

> del análisis añade a los múltiples placeres inherentes al visionado la satisfacción puramente intelectual de entender cómo nos hacen pensar y sentir los films (Imanol Zumalde, 2015: 23).

El análisis del texto fílmico es nuestra herramienta principal de trabajo para adentrarnos a analizar los mecanismos de producción de sentido que emplean las diferentes películas de las que nos ocupamos en la presente tesis doctoral. Su idoneidad estriba en la capacidad para abarcar los diferentes aspectos que componen la materia fílmica, pues tal como expone Gómez Tarín (2006: 4) permite ocuparse de sus elementos objetivables, no objetivables e interpretativos (subjetivos).

> Consideramos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanálitico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988: 8; en Gómez Tarín 2006: 4).

Cada película tiene entidad propia, crea sus propios códigos. El análisis fílmico permite que nos hagamos cargo de la complejidad de su textura y dilucidar cómo la película construye y moldea su sentido para interpretarla ciñéndonos a su particularidad. Al aplicar el análisis textual focalizamos nuestra atención en cómo trasladan las películas lo siniestro, cómo lo representan. Pero para ello antes nos encargamos de definir y acotar el concepto de lo siniestro, nuestro objeto de estudio. En primer lugar partimos de una revisitación al concepto de lo siniestro esgrimida por Freud, ya que el psicoanálisis se encarga de la emergencia del fenómeno como algo ajeno a la consciencia. Lo fundamental del psicoanálisis es «el descubrimiento del inconsciente concebido [...] como una parte del aparato psíquico completamente al margen de la conciencia» (Palao, 2015: 278).

Freud localiza las características de lo siniestro y las concreta en una serie de figuras portadoras de su carga, además asocia desde un primer momento su irrupción a la estética en el arte. Tanto las imágenes de esas representaciones condensadoras de lo siniestro (el doble, el autómata, la amputación de los ojos, la repetición…) como la narración literaria en las que las inscribe (*El hombre de arena* de Hoffman) anticipan el arte cinematográfico como el idóneo para representar lo siniestro. La relación del psicoanálisis con el cine siempre ha sido íntima precisamente por el lugar central que ocupa en él el sujeto.

Centramos nuestra atención en un primer momento en el psicoanálisis para acercarnos al concepto de lo siniestro, añadiendo algunos comentarios de Lacan sobre Freud y conceptos como orden simbólico (relacionado con el lenguaje como malla de Ferdinand de Saussure), lo real, la mancha o mirada de la Cosa, u objeto a, el estadio del espejo… ideas que están en estrecha vinculación con la manifestación de lo siniestro y que nos pueden ayudar a reconocerlo. El orden simbólico en cuanto a construcción de la realidad a través del lenguaje es importante para nosotros porque el MRI se presenta como `lenguaje cinematográfico´, es decir, como orden simbólico. Veremos qué relación tiene la irrupción de lo siniestro con el

desvelamiento o suspensión de sus códigos en las obras fílmicas de las que nos ocuparemos y que, al hacerlo, señalan el vacío, el encuentro con lo real que cubre el lenguaje.

Consideramos que Freud parte de la angustia para definir lo siniestro pero se centra en analizar las figuras portadores de la sensación, en ese sentido hablaremos de que existe en Freud un `olvido´ de la angustia en lo siniestro. Esto ha provocado que con el transcurso del tiempo se haya equiparado en el cine lo siniestro al género de terror. Recuperar el factor de la angustia como síntoma indisociable de lo siniestro es importante para devolverle su estatuto y que el término se aproxime de una forma más exacta a la sensación que supone su aparición. Para ello, para rescatar la angustia del olvido en lo siniestro, recurrimos a Heidegger porque no solo se encarga de ella, sino que coincide con el psicoanálisis en argumentar que hay una parte del ser (*Dasein*) que escapa al yo consciente. No perderemos de vista las coincidencias que encontraremos entre Freud y Heidegger mediados por Lacan y otros autores, pues sus diferentes metodologías ofrecen un diálogo más que sugerente que apunta a la raíz común que envuelve a la angustia y lo siniestro y que las presenta íntimamente ligadas como manifestación fugaz de esa parte que el sujeto desconoce de sí mismo, su ser según Heidegger, su inconsciente según Freud.

En resumen: nuestra metodología se compone en primer lugar de un acercamiento al psicoanálisis de Freud y la filosofía de Heidegger, a partir sobre todo de la lectura de la angustia en Lacan, para asomarnos al fenómeno de lo siniestro y reivindicar en él el papel de la angustia. Somos conscientes de que estamos ante una investigación audiovisual, pero por ello mismo queremos especificar lo mejor posible, dentro de nuestras posibilidades, qué entendemos por siniestro antes de localizarlo en la materia fílmica. Con ese fin emprendemos en la segunda parte los análisis textuales de una serie de películas representantes del MRI de Hollywood a lo largo de diferentes épocas (clasicismo, manierismo, postclasicismo) y géneros. La tercera parte analizará la representación de lo siniestro en los largometrajes de Lynch hasta alcanzar sus dos últimas obras, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, donde el fenómeno aparece más íntimamente que nunca unido a la angustia y a la quiebra del MRI, en lo que vamos a denominar la manifestación de lo radical siniestro, precisamente porque Lynch entiende lo siniestro anudado a la angustia y a la duda de la realidad y de la propia identidad del sujeto, que sufre la manifestación fugaz de lo real que provoca el fenómeno en ambas películas.

La estructura

Tras lo expuesto en los puntos anteriores la presente tesis doctoral se estructura en las siguientes partes:

Planteamiento de la investigación: en la que nos ocupamos de presentar las bases que constituyen nuestro punto de partida para adentrarnos en nuestro objeto de estudio. En la justificación e interés del tema exponemos los motivos que nos llevan a emprender la tarea investigadora: reivindicar lo siniestro a partir de la angustia para hallar después cómo se representa en el MRI hasta desembocar en Lynch. Lo que nos lleva a elaborar la hipótesis de partida cuya veracidad o no habremos de fundamentar durante nuestro largo trayecto en los objetivos a los que se encauza. El objeto nos permite focalizar nuestra atención en el término siniestro y en la materia fílmica sobre la que recaerá la hipótesis. La metodología expone qué herramientas haremos valer para ello: psicoanálisis y filosofía para tratar el concepto de lo siniestro y el análisis del texto fílmico para estudiar cómo se representa en las películas que seleccionamos. Este primer bloque introductorio finaliza con la estructura, que permite orientarnos en el desarrollo de la investigación y que antecede a los dos grandes bloques que componen la presente tesis doctoral: el marco teórico y el análisis textual.

El marco teórico se compone de tres capítulos, en el primero, titulado: *De la literatura al cine a través del MRI,* nos ocuparemos de la herencia literaria del MRI, de su proceso de asentamiento en el imaginario espectatorial y de cómo sus códigos articulan la narración fílmica como una totalidad basándose en la invisibilidad de montaje.

En el capítulo segundo: *¿Qué es lo siniestro?* nos ocuparemos de la definición de lo siniestro propuesta por Freud, repasaremos su relación con la angustia, estudiaremos sus representantes y analizaremos la obra estética referencial del fenómeno para Freud, *El hombre de arena* de Hoffmann, para desentrañar cómo sugiere esta lo siniestro en la narración y el importante papel que el escritor le otorga a las imágenes y la mirada en un relato que anticipa ya el cine.

En el tercer capítulo: *Lo siniestro y la angustia*, nos acercaremos brevemente a la filosofía de Heidegger para, a partir de su estudio de la angustia en *Ser y tiempo* y *¿Qué es metafísica?*, relacionar sus ideas con lo siniestro de Freud desarrollado y complementado por Lacan. La finalidad del recorrido por estos tres capítulos que componen el marco teórico es asentar las bases para un entendimiento de lo siniestro que dé cuenta del fenómeno con mayor exactitud a la hora de reconocerlo cuando aparezca en la materialidad de la obra fílmica. Tarea que reservamos al grueso de la segunda parte de la tesis doctoral: el análisis textual.

El análisis textual se desglosa en dos partes: la primera está compuesta por los capítulos cuatro, cinco y seis, en ellos nos enfrentaremos al análisis fílmico de tres títulos desarrollados bajo los parámetros del MRI de Hollywood en cada una de sus diferentes épocas. El objetivo: analizar cómo se representa lo siniestro en esas películas sin renunciar a atender los ecos que puedan despertar sus imágenes en otros films. En el capítulo cuatro, dedicado al período clásico, nos encargaremos de *Rebeca*, *La venganza de la mujer pantera* y *El crepúsculo de los dioses*. En el capítulo cinco, dedicado al manierismo, centraremos nuestra atención en *Solo el cielo lo sabe*, *Centauros del desierto* y *El beso mortal.* Del postclasicismo nos encargamos en el capítulo seis, en el que empezando por *El otro* llegamos hasta la actualidad con *Expediente Warren: el caso Enfield* y *Ex Machina*.

Tras esta búsqueda alcanzamos el segundo bloque de análisis fílmico, formado por los capítulos siete, ocho y nueve que focalizan su atención a la representación de lo siniestro en los largometrajes de Lynch. En el capítulo siete nos ocupamos de *Cabeza borradora, El hombre elefante, Dune, Terciopelo azul, Corazón salvaje, Twin Peaks: fuego camina conmigo, Carretera perdida* y *Una historia verdadera.* Los capítulos ocho y nueven los dedicamos a *Mulholland Drive* e *Inland Empire* respectivamente. Finalmente, tras esta larga travesía analítica, verificamos o refutamos la hipótesis en el apartado dedicado a *conclusiones.* Las referencias a las obras estudiadas para su elaboración cierran la presente tesis doctoral y pueden consultarse en el apartado dedicado a bibliografía y filmografía.

Notas al planteamiento de la investigación

1. Recuperar la consideración de lo siniestro como un tipo específico de angustia nos permite hablar del fenómeno como señal de lo real. Así la considera Lacan (2015) en el capítulo XII de su *Seminario X* titulado «La angustia, señal de lo real». Sobre este nos afirma Miller (2007, 65-66): «La angustia es lo que no engaña [...], lo que no se deja tomar en la *Aufhebung*. Es el resto real. Este resto real es el goce en tanto no se deja capturar por el significante, el goce irreductible al principio del placer, y la angustia, en tanto afecto de displacer, connota especialmente lo no significantizable [...]. Y la angustia, si no engaña [...] designa la Cosa.
2. Coincidimos con la apreciación de Shaila García Catalán de que lo siniestro en sí es irrepresentable, no se integra en lo simbólico y concreto ni es medible ni datable, solo es accesible desde lo subjetivo, como fenómeno. Nos ocupamos de este tema en la primera parte de la investigación al afrontarlo desde el tratamiento que de él hace el psicoanálisis y la filosofía fenomenológica. Anticipamos ya su especial carácter en la página 20, cuando afirmamos que lo siniestro se mueve en lo real que el MRI no puede de cubrir. De este modo cuando hablamos de la representación de lo siniestro, nos referimos siempre a los mecanismos que se ponen en juego en los códigos de representación para tratar de manifestarlo e incitar su sensación en el espectador.

Marco teórico

PARTE I

Lo siniestro

CAPÍTULO PRIMERO

De la literatura al cine

a través del Modo de Representación Institucional

> Que el niño conserve los ojos para que estos realicen su trabajo en el mundo (Hoffmann, 2009: 18).

La mirada es clave en la constitución de lo siniestro que se manifiesta a través de las imágenes. El relato de E.T.A Hoffmann, *El Hombre de arena,* (*Der Sandmann,* 1817) que Freud utiliza como paradigma de la representación de lo siniestro, anticipa en cierto modo el cine por la potencia desgarradora que Hoffmann confiere a las imágenes del pasado traumático de su protagonista. Nataniel es, a su pesar, espectador privilegiado de unas imágenes que, como el Scottie de *Vértigo: de entre los muertos*[1] (*Vertigo*, Alfred Hitchcock*,* 1958), le abren la mirada al horror de lo real.

> Scottie siempre, en todo el film, mira de reojo: algo que teme ver y le fascina: abismo profundo, rostro de Madeleine. [...] la sensación subjetiva de terror: el abismo sube, el abismo se eleva, se acerca a los ojos del que lo mira, se mete se introduce en los ojos del que lo ve (Trías, 2006: 94).

Imágenes, relato, espectador y mirada son los elementos vertebradores sobre los que se construye el imaginario. Como la realidad, toda narración es encubrimiento simbólico de lo real por donde inevitablemente subyace lo siniestro. Lo que le sucede precisamente a Nataniel es que ante el retorno de aquel conocido de la infancia, El hombre de arena, la realidad muestra sus costuras y se desmorona, su mirada se agrieta y enajena, su subjetividad se desancla de las palabras y lo simbólico ya no puede sostenerle. En Nataniel la incertidumbre y el horror de lo siniestro surgen de las imágenes abiertas a lo real.

> El desgarro carente de símbolo, ausente de sutura: allí emerge casi inevitablemente, lo siniestro y, en cualquier caso, el texto artístico escora en un sesgo psicótico (González Requena, 2007: 577).

Hoffmann traslada el delirio de Nataniel a la incertidumbre sobre qué es realidad en el relato, lo deja abierto la interpretación, se niega a clausurarlo. Sobre *El hombre de arena* afirma Trías:

> Toda la narración es un continuo traer a presencia, con medios artísticos, lo siniestro, pero de tal suerte que lo real y lo ficticio se hilvanan con tal ambigüedad –y sabiduría– que el efecto artístico queda siempre preservado.Todo puede leerse en doble lectura [...] sin que ninguna de ellas, en exclusiva, pueda captar la riqueza de la narración. Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia (2006: 50).

Nataniel queda preso del arrebatador hechizo de las imágenes pero su mirada parece controlada por El hombre de arena, el cual, con su presencia, parece arrebatarle la subjetividad. El relato de Hoffmann reclama ya la llegada de un medio estético propio para las imágenes en movimiento que dé entrada a la mirada, a esa ocularización tan presente en el relato. Poco después llegará el cine que embalsama las imágenes a partir del movimiento y la captura de la luz sobre los cuerpos.

¿Quién mira? Es la gran pregunta que se hace Hoffmann en *El hombre de arena*, porque la realidad depende del sujeto que mira y que conjuga e interpreta un amalgama de imágenes que se suceden ante él con los deseos y pesadillas de su imaginario. Es el caso de su protagonista, Nataniel, que verá como resucitan las imágenes que quedaron fijadas en él a un trauma de la infancia, justo la época en la que es más difícil distinguir la realidad de la fantasía. Lo siniestro en *El hombre de arena* queda del lugar de las imágenes a partir de un relato que se abre a la incertidumbre interpretativa, que no puede fijar una realidad unívoca en su cierre.

Un perro andaluz (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929). *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

¿Quién mira? La cuestión de la subjetividad es también una pregunta fundamental del cine que nos habla de esa relación entre personajes, ocularización y focalización, de la posición que ocupará el espectador en su seno cuando las imágenes se ciñan a la secuencialidad y las pautas narrativas dosifiquen la información en el relato con la implantación del MRI. Una mirada que se multiplicará cuando la cámara invada el espacio escénico ofreciendo diferentes encuadres y puntos de vista desde el exterior o el `interior´ de diferentes personajes.

> Y es que "todos los fenómenos del cine tienden a conferir a la imagen objetiva las estructuras de la subjetividad" (Morin, 1972, 106-107), tanto del lado de la fruición espectatorial como de los propios procesos creativos (punto de vista, composición del encuadre, planificación, representación), que implican, de por sí, la incorporación del individuo (como subjetividad —conocimiento— interpretación) a un ente previo del que ya le es indiferente la consideración o no de ficcional (la supuesta objetividad inicial queda anulada por los mecanismos de mediación) (Gómez Tarín, 2011: 169).

El cine, tras su acogida inicial, no logra ser el fenómeno de masas que la industria necesita para constituirse. La mirada requiere un espacio en el que sumergirse, pero esta en principio es estática y frontal siguiendo la configuración del espacio teatral y su proscenio. Para que la inmersión en el espacio diegético aparezca es necesario que la mirada pueda posicionarse en su interior desde diferentes enclaves de cámara. Se trata de un largo proceso que lleva de las características del cine de los pioneros: «Frontalidad, exterioridad, platitud visual, autarquía, distancia, imagen centrífuga y falta de cierre» (Gómez Tarín, 2011: 164), al asentamiento, allá por 1915, del MRI que en relación al anterior:

> Centra la imagen, provoca la identificación de la mirada del espectador con la cámara, al tiempo que "penetra" la escena y asume puntos de vista correspondientes a personajes y clausura narrativamente el relato (Burch, 1985,184-185) [...] "El cine comienza a centrar al espectador haciendo de él/ ella el punto de referencia `alrededor del cual´ se constituyen la unidad y la continuidad de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado" (Burch, 1995, 214) (2011: 164).

La fragmentación del espacio y por lo tanto de la mirada, reclama una vertebración de las imágenes en el montaje que oculte precisamente los saltos y rupturas entre planos para que la continuidad fluya. La gramática del *raccord*, en todas su variantes, será la encargada de simular esa continuidad entre planos, de cubrir lo real de la materialidad fílmica para que la mirada del espectador `olvide´ la fragmentación y se identifique con los personajes sumergiéndose en la narración.

> El asentamiento del MRI hacia 1915 puede considerarse como un triunfo de la burguesía, que consigue estabilizar la estructura cinematográfica tanto en lo que se refiere a contenidos como al lenguaje utilizado, una vez generada la infraestructura necesaria de producción, distribución y exhibición (Gómez Tarín, 2011: 163).

En coherencia con ese MRI que difunde los valores y modo de vida burgueses, se adaptan al cine relatos literarios conocidos por el gran público (principalmente melodramas folletinescos o pasajes bíblicos). Esas adaptaciones de relatos literarios sirven para proyectar su prestigio al cine y elevar su condición de respetabilidad hasta la categoría de un arte que podía, a su vez, ser disfrutado como ocio de consumo colectivo capaz de aportar a la industria un importante rédito económico e ideológico. A través de estas adaptaciones literarias el cine atraía grandes cantidades de público, lo que permitió que, progresivamente, se naturalizaran entre los espectadores los códigos de un modo de representación que instaura la invisibilidad narrativa

al suturar los planos mediante la gramática del *raccord*, con el fin de establecer en el montaje la continuidad de las relaciones causa-efecto que componen las secuencias. En suma, creando relato a partir de las imágenes sometidas a un código normativo que borra las huellas enunciativas.

> Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión históricamente distintivas. [...] La relativa estabilidad y coherencia de este conjunto de normas es lo que permite a los espectadores entender y aplicar diversos esquemas de comprensión narrativa. Estas normas también proporcionan a los cineastas modelos de construcción (Bordwell, 1996: 150).

El MRI adapta el relato literario a las imágenes por medio de una serie de convenciones narrativas que acaban por consolidarse en el imaginario público. Se pasa de la estética de la mostración y atracción del primer cine, a la narración. Este modelo muestra todo su esplendor durante el cine clásico de Hollywood, es el estudio de esa época el que permite a David Bordwell trazar sucintamente las principales características del MRI

> 1. En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento [...]
>
> 2. En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia. [...]
>
> 3. El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento. Las convenciones estilísticas de la narración de Hollywood, que van desde la composición del plano hasta la mezcla del sonido, son reconocidas intuitivamente por la mayoría de los espectadores (Bordwell 1996: 163 y 164).

En relación a este modelo y a partir de Bordwell, Palao incide en varios aspectos

> a. El personaje es el medio causal para el desarrollo de la acción. Su funcionalidad narrativa prevalece sobre su entidad psicológica [...].
>
> b. A su vez toda acción se orienta hacia un objetivo reconocible y, por ello, en última instancia calculable.
>
> c. Todo ello sucede en un plazo temporal proporcionado a la acción.
>
> d. La trayectoria narrativa se dirige, por tanto, hacia un clímax [...].
>
> e. Característica esencial del modelo es la linealidad. Debe producirse un avance temporal y narrativo tras cada secuencia [...].
>
> f. En el final debe advenir un saber absoluto, es decir, idealmente, no debe quedar resquicio para la duda respecto a ninguno de los hilos que puedan conformar la trama» (Palao, 2004: 250).

La relación de las imágenes del cine con el relato literario será estrecha y adoptará sus convenciones narrativas con la progresiva creación de un `lenguaje cinematográfico´ hegemónico que, siempre maleable, irá adaptándose a los tiempos, absorbiendo tendencias para incluirlas en su acervo representacional.

Llegados a este punto queremos remarcar que cuando nos referimos al MRI o al modo de representación hegemónico no nos estamos refiriendo exclusivamente a su etapa de mayor esplendor, la época clásica de Hollywood, sino al código que rige el modo de representación imperante de la industria capitalista que se perpetúa adaptándose a las tendencias de cada época histórica, integrando en su seno incluso algunas de las propuestas fílmicas situadas en sus márgenes si estas renovaciones gozan de la aceptación del público.

> La fuerza del arte y ensayo europeo se apoya en gran medida en convertir la obra de autor, y no la de género, en el escenario privilegiado para las relaciones transtextuales, pero el cine de Hollywood absorbió estos aspectos de la narración de arte y ensayo y los incluyó en las funciones genéricas (Bordwell, 1996: 232).

El objetivo primordial de ese MRI será pasar desapercibido, que sus convenciones logren la invisibilidad del montaje a base de suturar el corte entre planos mediante la gramática del *raccord*. De esta forma el espectador ignora el artificio fílmico que guía su mirada en la representación y se deja llevar por la trama narrativa. Tanto es así que otra designación muy ajustada de un MRI que se irá adaptando a los tiempos hasta hoy, es la de Modelo Narrativo-Transparente (Sanchez-Biosca, 1998: 88-116).

> El relato [...] clásico elaboró un sistema de reduplicación del mundo por el que la experiencia, su carácter azaroso, pasó a ser parte de la ensoñación, de la inmersión en un (pseudo) mundo de ficciones sostenidas cada vez más por un deseo que no está gestionado únicamente por el deseo de saber, sino también por la pulsión de la mirada (Benet, 1992: 46).

La continua repetición o adaptación de esos códigos a lo largo del tiempo en cualquier narrativa audiovisual los ha convertido en convenciones. Su implantación es tan profunda que se pretende hacer pasar como el modo de representación innato a las imágenes para la narración cinematográfica.

> Las historias que se cuentan (preponderancia del melodrama, herencia literaria, férrea estructura narrativa: orden-desorden-vuelta al orden) y cómo se cuentan (búsqueda de la satisfacción de la pulsión escópica del espectador mediante su incorporación a un espacio ficcional cada vez más fragmentado en el que la transparencia de la enunciación permita habilitar la mirada espectatorial como omnisciente propiciando los mecanismos de identificación), son las dos partes de un mismo sistema: interdependencia y equilibrio indesligable entre la construcción de una industria –como imperio económico– y la generación de una imaginario colectivo –como objetivo ideológico– (Gómez Tarín, 2011: 170).

Existe una estrecha relación entre convenciones, géneros, expectativas y certidumbre. En esta asociación entre relato literario y cinematográfico que el MRI vertebra juegan un papel

fundamental los géneros y las expectativas que estos proyectan en el público. Los géneros se mueven entre arquetipos muy definidos que se repiten una y otra vez y que gozan de gran aceptación. Para la industria, el público acude al cine en función de una demanda, espera una historia determinada que le satisfaga. Es decir, aplica en su recepción de la obra fílmica la valoración propia de los productos del sistema capitalista, así que el público ideal de la industria es un espectador homogéneo que busca una satisfacción con la demanda que ella misma ha creado y publicitado, es un consumidor. El etiquetado genérico permite crear unas expectativas de consumo y una demanda que ofertar dentro de unos márgenes más o menos reconocibles y estandarizados. A esa anticipación en la expectativa de satisfacción de la demanda responde el género, de entre los cuales el melodrama, incluso a día de hoy, es, junto con el *thriller*, el predilecto del público. El género guía al espectador acerca de qué ver para satisfacer su demanda. En el cine a nivel industrial los riesgos son mínimos, se busca el máximo rendimiento económico, de modo que no responder a la demanda de un género, salirse de sus márgenes, supone un riesgo rara vez asumible, pues la mayoría del público no responde positivamente si la película no satisface sus expectativas. Es un círculo vicioso porque ¿cómo se responde a esas expectativas si no es manteniendo las convenciones representacionales del género? O dicho más groseramente: ¿existe otra forma más segura de garantizar los beneficios que repitiendo la misma película una y otra vez?

Así, el MRI enhebra una narrativa fuertemente instaurada en la mente del espectador a lo largo de las décadas en base a sus códigos. Esta narrativa responde a un paradigma que otorga una doble certidumbre al espectador; por un lado que la `invisibilidad´ del montaje le permitirá centrarse en la trama argumental. Por otro, que en esas mismas convenciones el MRI le va a otorgar un soporte conocido donde instaurar la realidad del relato independientemente del género. Por ejemplo, en la certeza de la continuidad del *raccord* o en que las imágenes responderán a la relación causa-efecto que hará avanzar la narración hacia un sentido unívoco que cierre el relato. Sobre las características del MRI Gomez Tarín añade:

> El proceso de transmisión de un imaginario se comienza a hacer factible gracias al viaje inmóvil a través del aparato omnisciente –la protesis simbólica– con que ese espectador aparece blindado y, al mismo tiempo, guiado.
>
> Transitividad, linealidad e identificación, completan el cuadro de relaciones estructurales entre la película, el contenido del relato que ésta vehicula y el público en la sala (2011: 171).

Pero hay otro aspecto que conecta directamente con ese cierre del relato para entender la consolidación del MRI, «la clave del éxito del MRI, del Cine Clásico, consiste en su capacidad de persuadir al espectador de que lo que se ofrece a su mirada es todo. No solo todo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda resto tras su mirada» (Palao, 2004: 239).

> El MRI narra dando la impresión de mostrar, esto es, borrando las huellas de la enunciación, que son los exponentes más peligrosos de inminencia de lo real pues, [...] son índices del vacío, de la heterogeneidad ontológica en la que el sujeto se aloja. Explicitar al sujeto de la enunciación implica reconocer su

> necesidad para otorgar consistencia óntica a lo mostrado, es decir, de alguna manera, negársela al mundo como objeto de mostración. El MRI cumple, entonces, una paradoja: implica el desvío del cinematógrafo como puro dispositivo de mostración, pero refuerza su imaginario de corte científico al producir un sujeto que, como el cartesiano, sostiene el discurso desde una posición exterior [...] es un espacio de confrontación donde el deseo encuentra un lugar para prenderse. Por eso, el MRI es un Otro agujereado: invoca un ideal pero convoca a un sujeto (2004: 236-237).

Ante su eficacia y consolidación este MRI fue adoptado por el medio televisivo para suturar otros discursos de comunicación, como el paradigma informativo y el científico[2]. Para ambos discursos la invisibilidad de su montaje y la exterioridad de la mirada resultan ideales a fin de equipararlo a un discurso objetivo[3] que simula ofrecer la realidad, tal cual, sin mediación del sujeto pero a disposición del espectador.

> El texto en que se ha ocultado la enunciación es, en realidad, el más discursivo: no dice de sí mismo que es un discurso, que es portador de una voluntad persuasiva o performativa, se muestra como inocente cuando está ejerciendo una absoluta violencia sobre el espectador (dada su aparente indefensión) (Gómez Tarín, 2011: 99).

Gómez Tarín recalca la pervivencia hegemónica actual del modelo que instauró el MRI y que se asocia a su época dorada: el clasicismo. «A estas alturas, parece evidente que los procedimientos constitutivos del M.R.I han generado una normativización que tiende hacia la instauración de un cine conocido desde nuestra perspectiva como "clásico", cuyos parámetros mantienen su hegemonía hasta la actualidad» (2011: 170). Palao concreta esta cuestión en un género en particular, el *thriller*.

> El *thriller* es el molde genérico definitorio de nuestro tiempo [...] De hecho, creo que se puede constatar que bajo toda trama producida por Hollywood en los últimos años hay una subtrama de *thriller*, incluso aunque su componente predominante sea melodramático o cómico y no digamos ya si el contenido es político, social o de denuncia (2007: 180).

Sin embargo, toda esa estructura que sostiene el relato cinematográfico hegemónico (MRI) puede desvelarse y abrirse a la incertidumbre y a la angustia del espectador cuando alguien plenamente consciente de sus mecanismos de construcción de sentido, como lo es Hoffmann en lo literario o, entre otros, Lynch en lo cinematográfico, decide forzarlos hasta la ruptura para mostrar nuestra posición fundamental como sujetos para sostener el relato y el vacío que realmente esconde.

Lynch utilizará en *Mulholland Drive* e *Inland Empire* precisamente las expectativas genéricas del *thriller* y el melodrama para deconstruir el imaginario de Hollywood, para desvelar la nada que cubre el relato. Cuando el soporte simbólico del lenguaje cinematográfico del MRI falla, surge el desasosiego ante las imágenes liberadas a la interpretación y la angustia. Y a un paso, junto a ella, lo siniestro, como un amenaza incierta, un desanclaje absoluto del mundo ante lo real que irrumpe, una intensa sensación de extrañamiento, algo muy distinto del terror.

Porque «el vacío de simbolización de la escritura es el vacío del sujeto» (González Requena, 2007: 577).

Romper con el MRI abre un hueco por donde se filtra el extrañamiento, la angustia y lo siniestro. Algo que Lynch intuye muy bien cuando escenifica su emergencia a través de agujeros que se abren a sus personajes y por donde estos trascienden a otras dimensiones que saltan y entremezclan líneas narrativas e identidades, para desgajar finalmente sus imágenes hasta convertirlas en abstracciones, «porque en ella el símbolo no llega para hacer posible la sutura» (González Requena, 2007: 577). Como veremos Lynch renuncia además a ocupar `la posición del amo´ que cierre el sentido interpretativo de sus películas. En ellas el espectador comparte la angustia de sus protagonistas ante la emergencia de lo real, del puro horror que desafía el sentido de realidad. Estamos en un territorio extraño, que a través de desplazamientos y abstracciones involucra al espectador y unifica conceptos opuestos, como la identificación con el extrañamiento para manifestar el vacío, el resto irrellenable en el relato.

Lynch se sitúa en los márgenes, mantiene una curiosa relación de atracción repulsión con la industria, pero existen otras películas que en el seno de Hollywood suspendieron puntualmente el paradigma hegemónico en el que se desenvolvieron para convocar lo siniestro en ellas. De entre las múltiples posibilidades de suspensión o quiebra del código normativo del MRI, está, por ejemplo, la de saltarse la prohibición de que un personaje mire directamente a cámara, pues esa mirada implica un desvelamiento del artificio fílmico y una apelación a la posición del espectador en la sala, un extrañamiento. La mirada a cámara, algo terminante prohibido por el MRI, aparece en una de las películas del ciclo de Val Lewton para la RKO que analizaremos en la segunda parte, capítulo cuarto, con *La venganza de la mujer pantera* (*The curse of the Cat People*, Jacques Tourneur, 1944), sobre esa mirada a cámara y sus siniestras consecuencias: «La detención de la mirada [...] en la cámara –abiertamente al espectador– tiene, como en el caso anterior, un efecto de extrañamiento como objetivo, pero además anula la clausura del film e inscribe la indeterminación» (Gómez Tarín, 2007: 45).

Y si cine y realidad se entrecruzan es porque el desvelamiento del operativo simbólico que sostiene la narración, su constructo convencional, denuncia la falsedad de cualquier verdad objetiva, desvela nuestra posición y permite la posibilidad de que, por un instante, el sostén simbólico de la realidad se desmorone y surja lo siniestro. Toda construcción narrativa, las relaciones causa-efecto, el espacio y el tiempo, se desvelan como constructo simbólico, nada hay aparte del sujeto que lo sostiene y el sujeto mismo es construcción yoica. Por eso cuando cae la narración y los códigos que la sostienen solo aguarda el vacío. Queda entonces la nada de lo real, el ente escapa y emerge la angustia y con ella lo siniestro.

> La angustia revela la nada. «Estamos suspensos» en la angustia. Dicho más claramente: es la angustia la que nos mantiene en suspenso, porque es ella la que hace que escape lo ente en su totalidad [...] y precisamente ésa es la manera como nos acosa la nada, en su presencia enmudece toda pretensión de decir que algo «es» (Heidegger, 2003: 30).

> La angustia es algo fundamentalmente diferente del miedo, [...] El miedo de… es siempre miedo por algo determinado [...] la angustia ante es siempre angustia por algo, pero no por esto o por aquello. Pero la indeterminación de eso ante lo que nos angustiamos no es una carencia de determinación, sino la imposibilidad esencial de una determinabilidad (2003: 29).

Heidegger desde la filosofía, como también hará en Freud desde el psicoanálisis, asocia la angustia a lo siniestro: «Decimos que en la angustia se siente uno *unheimlich»* (Heidegger, 2003: 28-30). Esto es, siniestro, un extraño de sí mismo, precisamente porque el soporte simbólico ha caído, por eso las obras más sugerentes que intuyen las implicaciones de lo siniestro lo trasladan al espectador más allá de cualquier género al suspender las reglas de la narración cinematográfica hegemónica que tenemos tan interiorizadas. Recordemos que el MRI pretende crear un efecto de realidad totalizadora y unívoca.

> Crear un mundo verosímil sin existencia más allá de la pantalla, esto es, acceder a la posibilidad de mentir, y por tanto, de construir la verdad. Solo que esta verdad no es consistente en sí pues ha trascendido de la huella, del puro registro, y necesita de un sujeto que la sostenga (Palao, 2004: 238).

La emergencia de lo siniestro delata las convenciones sobre las que se sostiene el relato, denuncia que estas son un constructo simbólico para articular una verdad que no se sostiene por sí misma, que necesita de un sujeto espectador que la detente y cubra el vacío del relato, por eso el desvelamiento de los códigos sobre los que este se sostiene abre el paso a la nada, a la angustia de la caída en las imágenes que, liberadas del armazón narrativo, se abren a la interpretación y se acercan a lo abstracto.

> Tal es la posición de la vanguardia: en ese discurso que es el texto artístico, donde lo real apunta, la ausencia de un anclaje simbólico conduce a todas las escisiones, a todos los desgarros. Discursos fragmentados, atormentados, rotos, donde un Yo se manifiesta para confesar el vértigo de la ausencia de palabra que debiera pronunciar: Buñuel, Eisenstein, Dreyer, Murnau, Lang: en los discursos de la vanguardia emergen inesperadas concomitancias con el discurso del loco (González Requena, 2007: 577-578).

No olvidemos que el MRI es un conjunto de normas con los que la industria cinematográfica pretende adaptar las imágenes del cine a los patrones de la narratividad literaria. El MRI acabó imponiendo en el imaginario colectivo una serie de códigos reconocibles por los espectadores. Por ello es también un referente, no hay quiebra de la norma sin norma previa.

> La naturaleza del significante es precisamente la de esforzarse por borrar una huella. Y cuanto más se intenta borrarla, para volver a encontrar la huella, más insiste la huella como significante (Lacan, 2015: 151).

Lo siniestro fílmico emerge en el cuestionamiento del MRI, es una huella que desliza además la posibilidad de otro tipo cine, de otros modos posibles de representación que permanecen reprimidos y cuyas imágenes retornan siniestras, como las de un familiar que regresa para apelar a nuestra posición como sostenedores del relato.

Notas al capítulo primero

1. En adelante la referenciaremos como Vértigo.
2. De la sólida implantación de ese MRI se han valido el paradigma informativo y la divulgación científica para crear su falacia de objetividad narrativa con apariencia de verdad, como demuestran las investigaciones de José Antonio Palao (2004) y Shaila García Catalán (2012).
3. En esta pretendida objetividad son factores decisivos la posición de exterioridad de la mirada y el montaje invisible.

CAPÍTULO SEGUNDO

¿Qué es lo siniestro?

2.1. Lo siniestro según Freud. Introducción

En este capítulo vamos a adentrarnos en el fenómeno de lo siniestro sobre el que pivota nuestra investigación. Para ello centramos nuestra atención en el famoso y breve ensayo de Freud que, con el título de *Lo siniestro,* establece la consideración del fenómeno hasta nuestros días. En él Freud define lo siniestro como una clase particular de angustia para acto seguido trazar sus representaciones, aquellas figuras o situaciones que, con su aparición, son potenciales portadoras de esa extraña sensación. En el cerco que el autor tiende al escurridizo fenómeno, una obra literaria de Hoffmann, *El hombre de arena,* va a centrar su atención al considerarla referente y contenedor de lo siniestro, pues además de aglutinar en su narración las figuras que identifica como portadoras de su carga, permite comprobar cómo lo siniestro no emerge en ella por la mera presencia de sus conocidos representantes, sino del tratamiento que hace de ellos el autor a partir del oscilante sentido de la realidad de su protagonista, Nataniel. En *El hombre de arena* lo siniestro palpita en el retorno de imágenes traumáticas y Freud desgrana el relato para mostrarnos cómo Hoffmann sugiere lo siniestro en el lector.

El texto de Freud nos descubre y ofrece lo siniestro en una definición que es referencial. Puede decirse que lo inaugura por primera vez en lo común, sacándolo de la generalidad angustiosa en la que se hallaba, para brindarnos la posibilidad de señalarlo en su esquiva especificidad. Por estos motivos para adentranos en lo siniestro proponemos en el presente capítulo una revisitación al término, para lo cual, no solo nos detendremos en el ensayo de Freud, sino también en el análisis de los aspectos siniestros que este halló en el cuento de Hoffmann.

Sin embargo, como expondremos a continuación en este capítulo, pese a que Freud clasifica lo siniestro como una clase de angustia, esta consideración parece haber caído en el olvido. En

nuestro empeño por tratar de recuperar lo específicamente siniestro encontramos que quizás ese olvido de su origen angustioso, pueda ser una de las causas de la confusión actual con el terror en la que ha vuelto a sumergirse esta excepcional sensación. En todo caso en su angustia localizamos un punto en común con el que establecer una aproximación entre Freud, Lacan y Heidegger que nos permite adentrarnos en el fenómeno. Esta cuestión la trataremos en el capítulo tres.

2.2. La angustia y la incertidumbre

Si Freud pudo aislar lo siniestro como un tipo muy particular de angustia, hoy la producción cinematográfica más estandarizada ha provocado de nuevo la pérdida de sus matices sumergiendo la sensación en la etiqueta del terror, en la que lo siniestro designa, en el mejor de los casos, un tipo de terror particular e indefinido marcado por la ausencia de una amenaza física concreta. Por ello es importante reposicionar la angustia como rasgo esencial en la emergencia del fenómeno si queremos retomar el pulso a lo específicamente siniestro. La asimilación actual del terror con lo siniestro se basa en el olvido de la angustia como parte nuclear del fenómeno, pues se trata de una angustia excepcional ante `algo´ indeterminado que aparece de pronto y se siente muy cercano. La angustia ante ese algo desconocido y fugaz apunta a un vacío original y será el punto de encuentro entre Freud, Lacan y Heidegger en relación a lo siniestro. Existe un cierto olvido de la angustia en Freud cuando aborda lo siniestro, lo comenta y señala pero se centra principalmente en hallar los famosos arquetipos bajo los cuales se manifiesta.

Comenzamos por una relectura del ensayo que con el título *Lo siniestro* publicó Sigmund Freud en 1919. El término está indisolublemente asociado al psicoanálisis. Freud es el fundador de esta disciplina y desde su órbita emprende el abordaje de un fenómeno que, como experiencia psíquica, corresponde a su ámbito como objeto de estudio a través de la palabra. El psicoanálisis marca el descubrimiento del inconsciente, hace saltar por los aires la idea de que la persona es una integridad completamente racional consciente siempre de sus actos.

> El psicoanálisis escapó a dificultades de este tipo, negando enérgicamente la equiparación de lo psíquico y lo consciente. No; el ser consciente no puede ser la esencia de lo que es psíquico. Es solo una *cualidad* de lo que es psíquico, y desde luego una cualidad inconstante, que se halla muchas veces más ausente que presente. Lo psíquico, sea cual sea su naturaleza, es por sí mismo inconsciente (Freud, 1988: 31).

El sujeto se desconoce porque el yo consciente y racional no lo es todo, con él habita una parte inconsciente que permanece oculta y que, sin embargo, tiene una vital incidencia en su forma de desenvolverse. El inconsciente se manifiesta ajeno a las pautas de la consciencia y aparece el concepto síntoma, como índice de algo velado en el inconsciente del sujeto que se manifiesta independientemente de su voluntad.

Freud encuentra en lo siniestro un estado de ánimo o impulso emocional angustioso muy particular y específico. El fenómeno aparece asociado por Freud desde un principio a la estética y más concretamente a la literatura, será uno de los relatos de E.T.A Hoffmann el que le servirá para desgranar las figuras de lo específicamente siniestro a través de la narración. Freud propone en su investigación que lo siniestro no es solo `lo siniestro ficción´, ligado a la estética de la literatura, sino que afirma que existe también `lo siniestro vivenciado´ diferenciándolo del primero (Freud, 1974: 2483 y ss). Sin embargo, el concepto que ha pervivido en su tratamiento posterior es el que aparece asociado a lo estético, algo alentado por el propio autor ya que el ensayo centra su atención en este.

El autor justifica el estudio de lo siniestro antes de emprender la investigación sobre un impulso emocional que asocia con la estética, esto es, con la representación en las disciplinas artísticas, en este caso la literatura. Llama la atención esta introducción por parte del fundador del psicoanálisis[1], que más tarde se ocupará del psicoanálisis en el arte y de otras afecciones como la melancolía. Freud habla del uso de la palabra *unheimlich* como sinónimo de siniestro y afirma que la aplicación de lo *unheimlich* aparece un «tanto indeterminada de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general» (Freud, 1974: 2483 y ss). Cuestión que le sirve para marcar el objetivo de su búsqueda «de ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es siniestro» (Freud, 1974: 2483 y ss).

2.2.1. El matiz de lo *unheimlich*

Tras un repaso por la definición de lo siniestro en diferentes lenguas, Freud advierte que muchas de ellas «carecen de un término que exprese este matiz particular de lo espantable» (Freud, 1974: 2483 y ss). La palabra que más se acerca a sus propósitos es la alemana *unheimlich*; la principal razón es que el término alemán incluye en él a su contrario. A primera vista *unheimlich* se presenta como antónimo de *heimlich*; si *heimlich* es lo íntimo, secreto, familiar y doméstico, lo *unheimlich* parece querer indicarnos su revés; lo que no es conocido ni familiar.

Freud hace un recorrido etimológico de la palabra *heimlich* y sus diferentes acepciones. Lo íntimo y familiar, aquello que evoca bienestar y protección, lo que pertenece a la casa. Pero también aparece otra acepción para *heimlich*: lo secreto, oculto y disimulado de modo que otros no puedan advertirlo. «*Geheim* es secreto, voz de la cual no siempre es distinguido con precisión, especialmente en el nuevo alto alemán y en la lengua más antigua, como, por ejemplo, en la Biblia» (1974: 2483 y ss). Y cita otros ejemplos de voces, como *Heimlichkeit, Geheimnis*… «Que no siempre son distinguidas con precisión» (1974: 2483 y ss). *Heimlich* también significa: «impenetrable; cerrado a la investigación [...] sustraído al conocimiento» (1974: 2483 y ss).

Freud trae entonces al que se presenta como su antónimo, lo *unheimlich,* para encontrar que tras todo este recorrido etimológico «el sentido de escondido, peligroso, oculto» se acaba también por aceptar en «la significación que habitualmente tiene *unheimlich* derivado de *heimlich*. De este modo *heimlich* se asimila finalmente como sinónimo de «siniestro y lúgubre» y pone un ejemplo: «me siento a veces como un hombre que pasea por la noche y cree en fantasmas: todo rincón le parece *heimlich* (*siniestro*) y lúgubre» (1974: 2483 y ss). Como el autor señala: «*heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia hasta que termina por coincidir con la de sus antítesis, *unheimlich* —y añade— *unheimlich* es…Una especie de *Heimlich»* (1974: 2483 y ss).

De entre las múltiples acepciones y matices de lo *heimlich* la que acabamos de ver coincide con *unheimlich*. Así, siguiendo a Freud, lo *unheimlich* es antónimo del sentido *heimlich* de lo familiar y confortable, pero en cambio es sinónimo de la acepción *heimlich* de lo oculto, secreto y disimulado. Es llegado a este punto donde Freud cita de nuevo la definición de Schelling de lo *unhemlich* que acabó condensando una de las acepciones más constantemente referenciadas de lo siniestro freudiano: «*Unheimlich* es todo lo que debiendo permanecer secreto, oculto, se ha manifestado» (Freud, 1974: 2483 y ss). Esta definición de Schelling le sirve a Freud para anudar lo doméstico, familiar y conocido a lo que *unheimlich* era antónimo, con lo íntimo, oculto y secreto que compartía como sinónimo de *Heimlich*, y llegar, mediante la ambivalencia del término, a la definición de lo siniestro freudiano que nos había anticipado en ese retorno de lo familiar olvidado: «aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (Freud, 1974: 2483 y ss).

La palabra alemana reúne y significa en sí misma conceptos independientes que no tienen por qué estar relacionados y menos aún condensados en un solo término. Esto es algo que no sucede en ninguna otra lengua cuando define 'lo siniestro'. La agudeza de Freud estriba en apreciar las idiosincrasias etimológicas que rodean el término alemán y que relacionan lo *heimlich/unheimlich*, para a partir de él señalar precisamente la falta que tenía el fenómeno de lo siniestro de una palabra que pudiera referenciarlo con precisión. Lo siniestro precisaba ser diferenciado de la angustia general para darle entidad con particularidades propias, más precisas. La ambivalencia que relaciona lo *heimlich/unheimlich* en la lengua alemana parece traer consigo la extrañeza de una sensación que vira de repente hacia un espanto desconocido, a partir de un referente que se percibe como conocido, acogedor e íntimo.

Freud insiste después en comparar las etapas de la infancia, en las que el yo del sujeto todavía no está formado, con las primeras épocas de la humanidad, previas a la llegada de la civilización. Trata de relacionar ambas con el inconsciente de lo individual y colectivo hasta la formación de la conciencia. En los albores de la humanidad era frecuente que un mismo término designara un concepto y su contrario. Se compartía, en cierto modo, el sentido taoísta de que los opuestos se complementan para formar una plenitud velada al conocimiento que contiene la verdad última de todas las cosas. En ese sentido las deidades se referían en multitud de culturas al Uno como plenitud absoluta, origen y fin. En todo caso no olvidamos

que esta ambivalencia del lenguaje es consecuencia de la ambivalencia de los afectos, entre los cuales lo siniestro es uno de los más representativos por la ambigüedad e imprecisión con la que sobreviene.

Freud encuentra que la palabra alemana de lo *heimlich/unheimlich* reúne en los avatares de su formación un sentido oculto que saca a la luz una especie de inconsciente histórico acerca de una angustia olvidada, familiar, como si la palabra que condensara lo siniestro contuviera en sí misma algo caído en el olvido que Freud rescata en su investigación. Cuestión que remite al propio método del psicoanálisis, mediante el cual aflora aquello que permanece oculto en el inconsciente y una de cuyas manifestaciones es el síntoma.

2.2.2. La angustia

El arranque del ensayo de Freud delata lo escurridizo de su objeto de estudio, ya que en él trata de encontrar la ajustada definición a una sensación significada en lo simbólico[2] del lenguaje a través de una palabra que no la señala, pues está asociada a una sensación de angustia genérica que no da cuenta de la especificidad que convierte a lo siniestro en una experiencia única, que al aparecer estrechamente vinculada con la angustia o el terror ha acabado confundiéndose con ellos. En suma, existe un hueco entre el referente de la palabra y la sensación siniestra que el lenguaje no alcanza a precisar. Freud incide en el carácter angustioso de la sensación y lo hace prevalecer como guía para emprender su búsqueda. Sin embargo, la indeterminación que rodea a esa sensación continúa y coincide con la que ya señaló Jentsch:

> Una dificultad en el estudio de lo siniestro obedece a que la capacidad para experimentar esa cualidad sensitiva se da en grado extremadamente dispar en los distintos individuos [...] Aun yo mismo debo achacarme una particular y dispar torpeza al respecto, cuando sería mucho más conveniente una sutil sensibilidad; pues desde hace mucho tiempo no he experimentado ni conocido nada que me produjera la impresión de lo siniestro, de modo que me es preciso evocar deliberadamente esta sensación, despertar en mí un estado de ánimo propicio a ella (Freud, 1974: 2483 y ss).

Todas estas dificultades de partida para tratar lo siniestro nos muestran varios frentes a tener en cuenta:

Como emoción vinculada a la estética: Freud asocia y justifica su estudio a un impulso emocional descuidado por la (literatura) estética.

Como término, la palabra no da cuenta de él: está claro que todo signo es arbitrario, nos referimos aquí a que lo siniestro reclama una redefinición que lo abarque en su especificidad, ya que su carácter angustioso no coincide siempre con lo angustiante en general con el que se ha referido históricamente.

Como sensación única: se trata de un sentimiento escurridizo, excepcional y además dependiente de la sensibilidad de la persona para ser experimentado.

La sensación de lo siniestro no existe como concepto acotado y comunicable, como puedan serlo la melancolía, la alegría o la tristeza, que fijadas a unas convenciones entendemos lo suficientemente transmisibles al ser expresadas por medio del lenguaje. Lo siniestro que refiere Freud es una sensación mal o insuficientemente definida en lo simbólico, huérfana de un concepto que pueda compartir su estado con los otros, es pues, una emoción que `existiendo´ en lo real subjetivo no tiene referente preciso que dé cuenta de ella para ser transmitido en lo simbólico por medio de la palabra.

Observamos además que en cada uno de estos frentes que rodean al término todo se complica o contribuye a prolongar su indefinición. A la dificultad conceptual, a esa concreta angustia dentro de la angustia a la que se refiere lo siniestro freudiano, añadámosle su dificultad de percepción sensitiva: no solo su experimentación no es «innata» a todos los hombres, como la alegría o tristeza, sino que además varía según la sensibilidad de los sujetos, e incluso requiere de un cierto estado de ánimo para estar receptivo a ella. La experimentación de lo siniestro parece dependiente de cierta sensibilidad estética, ¿podríamos decir que lo siniestro se trabaja o se pule al poseer cierta sensibilidad para apreciarlo? ¿Precisa acaso de saberse en comunión con lo real y el inconsciente del que según Freud emana el arte?

Recapitulando: lo siniestro desde donde parte la investigación de Freud es una categoría de lo angustioso sin encaje en la realidad simbólica y que está por definir en su especificidad. Lo siniestro ha permanecido oculto dentro del propio término que lo engloba, habría que buscar lo siniestro en lo siniestro. Es un fenómeno que extraña fugazmente a quien lo sufre ante algo espantable que acontece pero queda indefinido, fuera del sentido[3]. Lo siniestro se experimenta solo excepcionalmente y entre personas con una especial sensibilidad que se hallan, además, en un estado de ánimo propicio para su receptividad.

Como podemos comprobar a la confusión terminológica se le añade la dificultad subjetiva, no solo no es una vivencia innata ni experimentable en lo común, sino que además su asimilación es especialmente confusa al no encontrar el sujeto que la experimenta causa precisa a la que asociarla. Si todo ello se entremezcla, entendemos la complejidad que abarca el término como objeto de estudio y las dudas que despierta incluso en Freud a la hora de fijar el punto de partida de su concepto de lo siniestro. Se trata de cazar una manifestación fugaz de lo real de su angustia que se niega a participar de lo común subjetivo delimitado en la palabra.

Freud es consciente del problema y propone dos vías de investigación: el primero consiste en averiguar «el sentido que la evolución del lenguaje ha depositado en el término *unheimlich*» (1974: 2483 y ss). El segundo en «congregar todo lo que en las personas y en las cosas, en las impresiones sensoriales, vivencias y situaciones, nos produzca el sentimiento de lo siniestro, deduciendo así el carácter oculto de éste a través de lo que todos esos casos tengan en común» (1974: 2483 y ss). Toma ambos caminos para acto seguido anticipar la conclusión y

lanzar su definición muy tempranamente, quizás para alejarse desde el inicio de esa confusión terminológica y dejar bien claro al lector a qué se referirá cuando hable de lo siniestro. Lo siniestro es: «aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás» (1974: 2483 y ss).

Esta definición de lo siniestro ha marcado a fuego su concepto, logrando, como pretendía Freud, diferenciarlo de ese 'angustiante general' en el que se diluía. Sin embargo, pese a que en el primer abordaje del concepto insiste reiteradamente sobre su relación con la angustia y el autor se marca el objetivo de «saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso algo que además es siniestro» (1974: 2483 y ss), lo siniestro queda finalmente referido a lo espantoso, siendo la angustia excluida de la definición de forma expresa.

Las características del fenómeno, sumamente excepcional y escurridizo, tampoco ayudarán a mantenerlo diferenciado y apartado de la etiqueta del terror al que remite el espanto y en multitud de ocasiones acabará utilizándose como sinónimo de este. Freud sacó lo siniestro de lo angustiante genérico para darle un rango propio, sin embargo la proximidad de esa angustia 'espantosa' al terror acaba, con el tiempo, reubicándolo en lo general terrorífico, especialmente con la llegada del consumo de masas y las industrias culturales, entre los que se encuentra el cine, que precisan de un etiquetado que cree expectativas de consumo para satisfacer su demanda.

2.2.3. La incertidumbre

Freud cita, una vez más, el acercamiento de Jentsch al sentimiento de lo siniestro y apunta a un factor clave para que acontezca que queremos destacar; se trata de la incertidumbre.

> Según él (Freud se refiere a Jentsch) lo siniestro sería siempre algo en lo que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido. Cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y los sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro (Freud, 1974: 2483 y ss).

En consecuencia lo siniestro surge como una suspensión momentánea del asidero de la realidad que sostiene al sujeto en el mundo. Nos planteamos entonces otra pregunta: ¿Cómo se orienta un hombre en la realidad del mundo, si no es a través su inscripción en lo simbólico? De momento uniremos a la angustia la incertidumbre como otro de los rasgos olvidados de lo siniestro, de una incertidumbre que tiene que ver con el sujeto desorientado en la realidad del mundo. Así, nos aventuramos a proponer una definición de lo siniestro que incluye dos cualidades importantes de este, sería: aquella suerte de *angustia* espantosa que afecta a la *certidumbre* de las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás.

Queremos llamar la atención sobre dos aspectos a los que hemos hecho referencia; primero, en la equiparación que se ha establecido en la actualidad entre lo espantoso y lo terrorífico, que ha ido diluyendo progresivamente el carácter de la angustia específicamente siniestra.

Nuestra intención es recalcar lo angustioso del fenómeno siniestro. Por otra parte está la incertidumbre que afecta a la interpretación de la realidad en la que el sujeto se asienta en el mundo, tema que trataremos con las situaciones susceptibles de despertar lo siniestro en la literatura de Hoffmann. Consideramos lo espantoso como un tipo de angustia y de incertidumbre que afecta al sujeto en lo siniestro. Ambas sensaciones forman parte fundamental del núcleo esencial del fenómeno que «permite discernir en lo angustioso algo que además es siniestro». Sin embargo, al hacer Freud hincapié en el aspecto estético de lo siniestro, la angustia se ha ido relegando a un segundo plano mientras la incertidumbre se ha centrado en la cuestión de la realidad del relato, desplazando a la incertidumbre del sujeto que la experimenta. El tratamiento que se le ha ido dando al término cuando, con el tiempo, se le asimila al terror ha hecho el resto, volviéndolo de nuevo impreciso con la llegada del etiquetado de las industrias culturales y sus expectativas de consumo.

2.3. *El Hombre de arena* de Hoffmann[4]

2.3.1. Consideraciones previas

Tras el recorrido alrededor del término *unheimlich* Freud va a centrarse en las siguientes páginas en analizar cómo surge ese «estado emotivo especial» y bajo qué formas en la estética literaria. El autor cita obras de ficción literaria y sitúa en ellas las formas de aparición de lo siniestro en unas representaciones concretas y definidas (el autómata, el doble, la amputación, la repetición…), las mismas que después encontraremos en el arte cinematográfico y de las cuales Lynch da buena cuenta en sus películas, como veremos en la tercera parte de esta investigación. Esta particularidad ha provocado con el tiempo una excesiva focalización de la búsqueda de lo siniestro en la mera aparición de esos motivos. Tanto es así que en la mayoría de ocasiones, lo que pervive del concepto son esas representaciones de lo siniestro asociadas al género de terror. De este modo se alcanza un cierto reduccionismo por el cual cualquier objeto artístico-estético puede ser etiquetado como siniestro si contiene alguno o algunos de esos estilemas. Esto no tiene por qué ser necesariamente así, como remarca expresamente el propio Freud citando ejemplos en diferentes obras literarias. La cuestión la trasladamos al cine en la segunda parte con análisis fílmicos que nos permiten comprobar cómo lo siniestro, más allá de sus clichés, surge a partir de la puesta en escena a lo largo de diferentes obras y géneros (melodrama, aventuras, *western*…).

El ensayo de Freud apenas cuenta con una experiencia personal de encuentro con lo siniestro en lo cotidiano frente a un buen número de títulos literarios. Quizás sea partiendo de estos condicionantes donde se aprecie mejor la lucidez de Freud de anteponer lo estético para introducir lo siniestro y que, durante el trayecto, el lector pueda completar el ensayo analizando su correspondencia con algún encuentro propio con lo siniestro vivencial. El motivo es precisamente lo escurridizo del fenómeno: la dificultad de asir y dar cuenta de una de las

sensaciones más esquivas que existen, tanto es así que una persona puede pasar por la vida sin haberla experimentado.

¿Cómo referirse entonces al fenómeno para que se alcance un concepto común y acertado? El texto proporciona la posibilidad de aproximarse a lo siniestro entre aquellos que no lo experimentaron, proponiendo unos motivos concretos que anuncian su aparición en la estética literaria. Para quienes no lo hayan vivenciado, lo siniestro ficcional es válido como aproximación e introduce la posibilidad de intuirlo a partir del estudio de cada una de sus representaciones. En palabras del propio autor: «mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la real» (Freud, 1974: 2483 y ss). Por otra parte ya vimos que la excesiva fijeza en las figuras portadoras de su carga y el olvido de la angustia en lo siniestro en Freud, producen, con el paso del tiempo, un cierto reduccionismo de lo siniestro a la mera aparición de sus representaciones en lo estético.

La sensación es que queda algo por decir del fenómeno, como afirma el autor: «Los privilegios de la ficción relacionados con la evocación o inhibición del sentimiento de los siniestro no han sido agotados en las observaciones que anteceden» (1974: 2483 y ss). Freud trata de seguir a Jentsch para iniciar la búsqueda de «las personas y cosas, las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares» (1974: 2483 y ss). Es decir, de señalar los referentes que traen con ellos lo siniestro y que Freud encuentra en la literatura, a partir de la incertidumbre que se apodera del lector en la narración que le ofrece el relato romántico de E.T.A Hoffmann, *El hombre de arena*.

2.3.2 *El hombre de arena* de Hoffmann. Lo ominoso a partir de la incertidumbre en la narración

La literatura es el campo que elige Freud para someter a análisis la aparición de lo siniestro en lo estético. El principal objeto de estudio será la obra *El hombre de arena*, que reseña ampliamente al contener todos los arquetipos de lo siniestro. Aunque durante el recorrido también citará otras obras válidas, entre las que se encuentran *Los elixires del diablo* (1815) del mismo autor, *el Anillo de Polícrates* de Schiller (1914), *Historia de la mano cortada* de Hauff (1826), *El tesoro de Rhampsenit* de Heródoto (siglo V a.C.), además de: *Blancanieves* de los hermanos Grimm (1812), los pasajes de resurrecciones de muertos del Nuevo testamento y los espectros de *Hamlet* (1603), *Macbeth* (1606) o *Julio César* (1599) de Shakespeare. Estas últimas son nombradas de forma mucho más puntual y como contrapunto para dar a entender que la presencia de los elementos siniestros no garantiza la irrupción de la sensación, sino que será el tratamiento narrativo el que la haga posible.

Ese elemento clave en el tratamiento narrativo para la aparición de lo siniestro es la incertidumbre. Jentsch afirma que «si esta incertidumbre no es el centro de atención principal

de la trama y se prolonga veladamente en el relato constituirá una técnica idónea para hacer emerger la sensación de lo siniestro en el lector» (Freud, 1974: 2483 y ss). Las consecuencias de esta afirmación son interesantes; en primer lugar porque insiste de nuevo en el lugar privilegiado de la incertidumbre en la constitución de lo siniestro. En segundo, porque implica que en la narración se desarrolla un pacto tácito entre enunciador y lector acerca de las condiciones en las que se desenvuelve el relato. La incertidumbre consistirá en dejar en suspenso ese pacto sobre el que se tejía el relato[5], el escritor desconcierta así la base sobre la que el lector sustenta su interpretación acerca de las condiciones de realidad en la que este se despliega. Lo mismo ocurre en el caso del cine respecto al MRI que estructura la narración, la suspensión del código genera incertidumbre en el espectador. Ya en la reseña de *El hombre de arena* Freud destaca cómo Hoffmann deja en suspenso la interpretación acerca de la realidad, esto es, si nos encontramos ante el delirio fantasioso de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que habrían de ser considerados reales. ¿Acaso no es la angustia de ese Nataniel niño el síntoma de la incertidumbre acerca de la realidad provocada por la presencia de El hombre de arena?

La incertidumbre narrativa que traslada al lector Hoffmann en *El hombre de arena* se va desplegando en su estructura a través de diversas técnicas literarias que sostienen la trama narrativa, que es la que desde un principio centra la atención del lector. El objetivo de Hoffmann es ir tejiendo una atmósfera que cala paulatinamente en la interpretación que hace el lector de los hechos. Así, convoca la sensación de lo siniestro golpeando la línea de flotación de toda narración; la base de la realidad en la que el espectador asienta el relato.

Como bien ejemplifica Freud esta realidad es un pacto entre el narrador y el lector acerca de las condiciones en las que se desenvuelve la historia. Poco importa que en los relatos aparezcan «seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos. Todo el carácter siniestro que podrían tener esas figuras desaparece en la medida en que se extienden las convenciones de la realidad poética» (Freud, 1974: 2483 y ss).

2.3.3. Las convenciones y la certidumbre

Freud, utiliza repetidamente el término 'convenciones' para entender dónde juega la certidumbre en la psique del lector. Cuando ciertas pautas narrativas se repiten se crean convenciones, lo vimos también en el cine eminentemente narrativo del MRI con sus códigos, por ejemplo, que un fundido a negro se interprete como una elipsis temporal es una convención, el empleo de este recurso por sí mismo no tiene por qué significar una elipsis temporal, pero su constante uso en esa dirección le asigna ese significado.

De la convención a la expectativa hay un paso. La expectativa es la anticipación de lo que se espera encontrar en un relato y esta viene condicionada por el etiquetado genérico que promete la satisfacción de esa demanda en la industria cinematográfica, pues le ofrece al espectador un marco referencial en el que contextualizar la historia y traza los márgenes de lo

verosímil que puede acontecer en ella. Empleamos la palabra demanda con plena consciencia de sus implicaciones, porque el género y sus expectativas son piezas decisivas en la producción de objetos de consumo por parte de las industrias culturales.

Las convenciones del relato generan certidumbre, el lector sabe donde asentarse para enmarcar rápidamente esa realidad en la que se desenvuelve la historia, y lo hace con un hábito casi inconsciente que centra su atención en el argumento. Esta trama argumental es la que marca el género del relato. Existe un entrelazamiento entre trama, convenciones, relato, expectativas, certidumbre y géneros. Pero lo que nos interesa aquí atañe a la incertidumbre y cómo se genera en la estética para desembocar en la angustia. Es hora de invocar a esa suerte de familiar olvidado que retorna y define a lo siniestro que surge en lo estético literario a partir de las fisuras narrativas, de los huecos de información que *El hombre de arena* no cubre y con los que renuncia a cerrar una realidad, una certidumbre que calme y dé sentido a lo narrado, por horrible que fuera. Esta aproximación va a sernos interesante porque lo mismo sucederá en la narrativa fílmica cuando sus códigos se suspendan y la realidad cerrada al sentido que presenta el MRI, sea puesta en duda y deje un resto irrellenable como huella del paso de lo real. Porque ¿qué es la incertidumbre sino una certidumbre que ha dejado de ser? Es la caída de esa certidumbre en una narración que renuncia a ser omnisciente la que hace emerger la duda y la angustia cuando lo que parecía una realidad fiable se tambalea.

Las convenciones narrativas provocan una expectativa de certidumbre y cierre de sentido que el lector da por sentado al sumergirse en el relato, así que la incertidumbre emerge desde una certidumbre que ha dejado de ser. Este matiz es importante. Porque la incertidumbre y su angustia siniestra son síntomas de esa «regresión a la época en la que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo» (Freud, 1974: 2483 y ss). Freud incide en ese estado de regresión a la época infantil sobre aquello que envuelve lo siniestro.

La momentánea incertidumbre acerca del estatuto de la realidad es importante en la irrupción de lo siniestro, porque esa regresión infantil de la que habla Freud, esa individualidad todavía no demarcada del yo frente al mundo, remite a una época en la que esa duda, esa incertidumbre sobre nuestra inscripción en el mundo al que fuimos arrojados, deviene especialmente angustiosa. Esa época no es otra que el estadio del espejo de Lacan, allá donde el sujeto se reconoce en una imagen y se forma la identidad, el yo que se separa de las cosas.

> Basta para ello comprender el estadio del espejo como una identificación [...] la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen (imago) [...] La función del estadio del espejo se nos revela entonces como un caso particular de la función de la imago, que es establecer una relación del organismo con su realidad (Lacan, 2006: 89).

El relato de Hoffmann hace retornar ese familiar conocido que es la angustia por medio de las incertidumbres que teje acerca de la realidad de Nataniel, al cuestionar las convenciones en las que se asienta la realidad en el relato.

> En el momento en que la conciencia humana comienza a emerger, lo hace realizando una primera discriminación, tan radical como extrema: o bien presencia confortante y placentera de la Imago Primordial, de la Buena Forma a la que todo placer, todo cese de la excitación está asociado, o bien su ausencia y, con ella, el retorno de la angustia y el caos, que ahora cobra la forma informe del Fondo: ese fondo oscuro que emerge devastador cuando la Figura, y su resplandor ha desaparecido (González Requena, 2010:16).

Lo que hace Hoffmann es precisamente romper la certidumbre desde el uso de ciertas formas literarias. La incertidumbre que generará la angustia siniestra tiene su base en retorcer esas convenciones. Como veremos en los análisis fílmicos, lo mismo sucederá en el cine cuando ciertos directores, dentro de la misma industria de Hollywood, retuerzan la narración que enhebra el MRI para suspender la realidad y transmitir la angustia ante el caos de lo real que se filtra en la suspensión de esos códigos que crean realidad, narración, certidumbre. Una lectura detenida del relato de Hoffmann nos permitirá apreciar la acumulación de recursos literarios que emplea para generar la incertidumbre interpretativa con el objetivo de incubar un progresivo desasosiego en el lector. Vamos a ello.

2.3.4 Recursos de Hoffmann para inducir lo siniestro en *El hombre de arena*

2.3.4.1 El carácter epistolar

El cuento acumula en su arranque hasta tres cartas de sus personajes, dejando claro quién escribe y para quién; de Nataniel a Lotario, de Clara a Nataniel y de Nataniel a Lotario. Estas cartas son introducidas directamente, sin ninguna contextualización previa, con lo cual el lector encuentra en esa correspondencia la única vía para adentrarse en el cuento e ir elaborando progresivamente una interpretación sobre los hechos que han provocado la regresión de Nataniel a un episodio traumático de su infancia. Este recurso epistolar fomenta además la proximidad de los personajes al lector, que descubre sus relaciones y genera una empatía inmediata con quienes las escriben, quizás por el acceso a un documento asociado a la intimidad de alguien que no espera ser leído por otra persona que no sea el destinatario de su correspondencia.

2.3.4.2 Múltiples narradores

A través de estas cartas el lector se adentra en el cuento, en ellas ya se manifiesta que cada uno de los narradores tiene unos conocimientos sesgados acerca de lo que le acontece a Nataniel. Hay cierta confusión de saberes que oscilan y cambian de manos en el relato. Lo que en cine llamaríamos focalización. Un ejemplo similar lo encontraremos en *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950).

La psicología de los personajes, la subjetividad que crea diferentes realidades habitables, se hacen patentes al dar cada uno su versión de los hechos. Clara apela a la razón para que

Nataniel se percate de que su profundo terror es una ilusión. Nataniel escribe la primera carta casi al borde del delirio, al haber revivido la experiencia de la infancia en el presente. En la última, en cambio, parece haber logrado cierta serenidad al imponer momentáneamente la razón, que no es otra cosa que una realidad consensuada con Clara desde la exterioridad pretendidamente `objetiva´ de esta a la experiencia subjetiva e intransmisible que sufre Nataniel. Así, él mismo llega a afirmar que Coppelius y Coppola no son la misma persona, aunque pervive cierta sospecha que permitirá desplazar más tarde su obsesión hacia Olimpia. Además, esta última carta permite anclar el tiempo de la historia en que se interrumpen las correspondencias, y por lo tanto la palabra, que será justo antes de la segunda recaída, el momento en el que el protagonista conoce a Olimpia y reivindica el poder de las imágenes y las sensaciones sobre las palabras que no pueden dar cuenta de su encuentro con lo real.

Todo este juego de saberes y narradores bajo la forma epistolar le confiere al cuento un particular arranque *in media res* antes de que, a partir de ellas, aparezca un nuevo narrador para tomar las riendas de la narración. Todo esto contribuye también a alterar la percepción del tiempo en el relato, pues hasta bien adentrados en él existirá una cierta indeterminación temporal sobre el momento de la historia en el que nos hallamos.

En resumen: dos narradores diferentes, sus protagonistas Clara y Nataniel, y entre ellos un tercer personaje que es elidido, Lotario, nos ofrecen a través de sus palabras una información incompleta, aunque complementaria, de los hechos. Todos ellos tratan de fijar una realidad a partir de la interpretación de lo sucedido. Dos de ellos, Clara influenciada por Lotario, pretenden traer a Nataniel al lado de la razón, a esa realidad compartida sin lugar para lo siniestro. Nataniel está completamente seguro en la primera carta de que trata con una realidad diferente, basada en el suceso que ha despertado y liberado las imágenes de un trauma infantil y olvidado: el retorno de El hombre de Arena.

El lector ante este arranque se ve impelido a tomar partido casi desde el primer momento. A qué asignamos la condición de realidad y qué entendemos por esta deviene una de las cuestiones centrales en el relato y, por lo tanto, de lo siniestro que transpira a través de él. El lector se adentra en la narración esperando instrucciones del autor para resolver esa incertidumbre, recogiendo información para saber qué convenciones de realidad le asigna al texto. En principio hay dos alternativas: o todo es producto de la imaginación de Nataniel, o las cosas están realmente sucediendo tal como él las relata, al menos, parcialmente. Hay pues una incertidumbre de partida desde un recurso literario tan asumido por el público como el epistolar, pero tratado convenientemente para la consecución de su fin principal: generar la duda y el desasosiego acerca de la realidad que acontece en el relato.

Todo ello fomenta el interés mediante el suspense, a la vez que se establece una empatía con los personajes merced a las cartas a las que hemos accedido y en las que los personajes hablan en primera persona, sufren y se perfilan psicológicamente mostrándose cercanos y vulnerables. Sobre la realidad de esas cartas cruzadas no aparece todavía la figura de un `amo

del relato´ que se separe de ellos y objetive lo escrito en ellas desde una posición exterior y omniscente.

2.3.4.3 Aparece un nuevo narrador

Tras las cartas toma el pulso del cuento un nuevo narrador que se presenta como amigo de Nataniel y se dirige al lector como autor de la obra. La deducción inicial es pensar que se trata de Lotario, que no intervino directamente en el cruce epistolar. Pero no es Lotario, sino un amigo suyo, trasunto quizás del propio E.T.A Hoffmann: «Toma querido lector las tres cartas que mi amigo Lotario me invitó a compartir» (Hoffmann, 2009: 30). Con esta nueva licencia, en la que el autor habla al lector en primera persona, Hoffmann tiene la intención de acercarse a él, involucrarle y transmitirle la desazón de un punto de partida que contextualiza la narración aproximándola a la misma realidad que ocupa el lector, como un documento real extraída de ella que comparte ahora con él.

Vemos cómo unos narradores se sobreponen a otros sin que nadie conozca completamente la realidad de la historia que cuentan, todos ellos se limitan a referir lo que saben o creen saber, que no es ni mucho menos todo. Pero en los hechos, en la información, no se juega toda la verdad de *El hombre de arena*, sino en el terreno de la interpretación eminentemente subjetiva. La obra apela a la posición del lector como sostenedor de un relato abierto.

Todas estas instancias narrativas no son más que otra licencia literaria que adopta Hoffmann para acumular el suspense alrededor del cuento dilatando su continuación. Porque ese nuevo narrador en forma de autor no solo se presenta, sino que desnuda el tema principal de la obra y habla de las convenciones y la insuficiencia de la palabra para hacerse cargo de lo subjetivo, de la percepción de una realidad alterada en la que podemos caer cualquiera de nosotros. La locura, el caos de lo real, está en nuestro interior, esperando, a un solo paso. Este 'autor' que narra posee una omnisciencia particular, conoce los hechos hasta el punto de poner en boca de personajes diálogos y sentimientos a los que no pudo tener acceso, pero se muestra titubeante sobre la interpretación de lo sucedido y no se decanta por anteponer ninguna realidad.

2.3.4.4. Un narrador inseguro. La imagen frente a la palabra

Este último narrador alberga múltiples dudas que abre explícitamente al lector nada más presentarse. Nos detenemos en ellas, pues contienen las claves temáticas de *El hombre de arena*: la incertidumbre ante el asalto de lo real de las imágenes. La realidad se juega en el terreno de la interpretación del sujeto y nunca es única.

La primera y principal de las incertidumbres que manifiesta el narrador apela al lector refiriéndose a él, elección nada azarosa. El narrador nos habla del asalto de lo real a través de las imágenes y de cómo las palabras no pueden dar cuenta de esa experiencia sin desvirtuarla, reduciéndola a lo concreto y expresable. Justo lo que le sucede a su protagonista, Nataniel.

Este es el eje temático sobre el que pivota todo el cuento. *El hombre de arena* trata de la imposibilidad de reducir la experiencia del protagonista a algo articulable para los otros en lo simbólico a través de las palabras. El objetivo de Clara y Lotario es reintegrar a Nataniel a una realidad compartida que ciña lo real que habita en las imágenes. Anticipando y haciendo nuestra la experiencia siniestra de Nataniel, el autor afirma:

> ¿Acaso no has sentido alguna vez tu interior lleno de extraños pensamientos? ¿Quién no ha sentido latir su sangre en las venas y un rojo ardiente en las mejillas? Las miradas parecen buscar entonces imágenes fantásticas e invisibles en el espacio y las palabras se exhalan entrecortadas. En vano los amigos te rodean y te preguntan qué te sucede [...] y te esfuerzas inútilmente en encontrar palabras para expresar tu pensamiento. Querrías reproducir con una sola palabra todo cuanto estas apariciones tienen de maravilloso, de magnífico, de sombrío horror y de alegría inaudita, para sacudir a los amigos como con una descarga eléctrica, pero toda palabra, cada frase, te parece descolorida, glacial, sin vida (Hoffmann, 2009: 28).

Esta parte de la obra condensa su eje temático: el que enfrenta la imagen a la palabra y une lo maravilloso y acogedor que discurre de lo bello a lo siniestro. Nos habla sobre el incontenible poder de lo real que habita en las imágenes y que experimenta el sujeto a través de la mirada reivindicado su abstracción, como hará Lynch en su filmografía.

> Todo lo que cuenta es tener ideas. No hay que preocuparse por expresarse con palabras, lo que hace falta es traducirlas al lenguaje del film. Traducirlas por un pequeño "plop" en la banda sonora, o un pequeño plano en una secuencia. Reencontrar el sentimiento que corresponde a la idea de lo que se está haciendo. Sin tener nada que ver con el lenguaje y las palabras (Lynch en Dirigido por Nº186, 1990: 34).

Chris Rodley (1997) en la misma línea escribe sobre el Lynch:

> The feelings that excite him most are those that approximate the sensations and emtional traces of dreams: the crucial element of the knightmare that is impossible to communicate simply by describing events. Conventional film narrative, with its demand for logic and legibility, is therefore of little interest to Lynch (Bulkeley, 2003: 49).

Una parte de la experiencia que articula la realidad se juega en el inconsciente. El yo que atiende a la razón, que se articula por medio de la palabra, no lo es todo en el sujeto. La intuición de Hoffmann en estas páginas es recogida por Freud y el psicoanálisis.

> Desde el romanticismo el arte parece iniciar una nueva singladura y en esa nueva singladura estamos hoy: la promoción iniciática de un movimiento tentativo, apóretico, aproximativo de acercarnos a esa fuente temida, presentida y deseada de donde brota la belleza [...] a un fondo selvático y abismal de terror y de delicia, en donde se halla escondido el núcleo vital de lo humano, su núcleo arqueológico, ancestral, lo más íntimo a la vez que lo más secreto: algo que se escapa en cada revelación sensible [...] algo en donde se abreva la imagen originaria en su más

> alta significación: la matriz misma de lo simbólico. De momento se nombra negativamente su núcleo (lo inconsciente) (Trías, 2006: 84).
>
> La asunción conceptual del ser del límite, presente en las últimas obras de Trías, conlleva una instauración de la condición fronteriza del pensar, que nada tiene que ver con el giro religioso de otros pensadores europeos (Alemán, Larriera, 2006: 64).

Ante las circunstancias que rodean la historia el autor traslada al narrador su segunda incertidumbre, y este nos pregunta: ¿Cómo narrar la historia? ¿Cómo hacerse cargo del relato si las palabras no pueden dar cuenta de la experiencia siniestra que sufre Nataniel a través de las imágenes? Tenemos pues un protagonista, Nataniel, a través de una experiencia siniestra que dilatándose en el tiempo alcanza la locura. En ellas, nos advierte Hoffmann, se contiene lo que escapa a la palabra, lo subjetivo, intransmisible, lo real de las imágenes que desatadas llevan al delirio, a la caída de la realidad simbólica que fija al sujeto en el mundo a través de la palabra.

> La asimetría de estos dos retornos (el de la mancha de lo Real donde fracasan las palabras, y el del significante para llenar el vacío que boquea en medio de la realidad representacional) se basa en la disociación entre la realidad y lo Real. La "realidad" es el campo de las representaciones simbólicamente estructuradas, el resultado de la "educación y refinamiento" simbólicos de lo Real, pero siempre hay un plus de Real que elude la aprehensión simbólica y persiste como una mancha no simbolizada, un agujero en la realidad que designa el límite final en el que "fracasan las palabras" (Žižek, 1994: 176).

Hoffmann está expresando aquí el problema principal que detecta Freud en lo siniestro. El propio autor se pregunta cómo puede narrar, ficcionalizar la experiencia siniestra subjetiva de Nataniel para que nos alcance, al menos, una parte de ella por medio de un lenguaje, de unas palabras que sabe que son incapaces de articularla.

> Intentar poner palabras a una experiencia de angustia es ya una primera manera de tratarla. Precisamente, porque se define la angustia por no tener representaciones, no tener ideas; no poder poner palabras en esa página en blanco (Bassols, 2011: 19).

Hoffmann coincide con Freud en el carácter evanescente de lo siniestro. Por eso, en su locura, las palabras de Nataniel, como en los sueños, sufren un desplazamiento y condensación de lo vivido. Estas no significan nada, encierran en su sinsentido el primer velo del horror de lo que no puede ser mostrado, de aquello irreductible que desliga el significante del significado del lenguaje. La locura como imágenes liberadas. Así lo grita Nataniel en distintos pasajes.

> «¡Gira muñequita de madera, gira!»
>
> «Círculo de fuego, gira, círculo de fuego»
>
> «¡Ah, hermosos ojos, hermosos ojos!» (Hoffmann, 2009).

Gira. La referencia a la espiral sin fin, su repetición inagotable, el círculo de fuego de las imágenes que han arrasado la mirada a su retorno y que se encuentra consigo misma, atrapada. Un fuego que será también emblemático para Lynch, que arde en gran parte de su obra como símbolo de lo real que nos transita y de la que *Corazón Salvaje* (*Wild at heart,* David Lynch, 1990) es solo un ejemplo.

«¡Ah, hermosos ojos, hermosos ojos!». Esas palabras que retornan solo valen para Nataniel e indican su delirio para los demás. Una locura abierta en la mirada, siempre la mirada, que contiene lo siniestro.

> Este elemento de fascinación en la función de la mirada, donde toda subsistencia subjetiva parece perderse, absorberse, salir del mundo, es en sí mismo enigmático. He aquí, sin embargo, el punto de irradación que nos permite cuestionar lo que nos revela la función del deseo en el campo visual (Lacan, 2015: 261).

Vértigo (Alfred Hitchcock*,* 1958). Títulos de crédito de Saul Bass.

Saul Bass condensa la temática de *El hombre de arena* en las poderosas imágenes de los títulos de crédito de *Vértigo: de entre los muertos*[6] (*Vertigo*, Alfred Hitchcock*,* 1958). La espiral de *Vértigo* en la que cae Scottie y el giro de Nataniel sugieren cómo las imágenes traumáticas han vaciado de sentido las palabras, muestran a los sujetos alucinados en la obsesión de las imágenes de su trauma, en caída continua, sin anclaje posible a una realidad en la que sostenerse.

> El ojo registra esa «subida» del abismo, previa al «descenso al sepulcro». Un ojo petrificado en esa visión es un ojo electrizado, fascinado, poseído por el vértigo. [...] Un ojo así está perdido para el mundo, para las «ilusiones del Día». Un ojo así quiere que ese abismo se encarne, se materialice, se proyecte en un rostro, sea el propio abismo un rostro, sea el propio abismo un ojo. Al ojo de Scottie siempre mirando hacia abajo y de reojo al abismo que sube hacia él se corresponderá con el ojo de Madeleine (Trías 2006: 94).

El narrador de *El hombre de arena* resume perfectamente toda esa impotencia de la palabra para contener y transmitir el asalto de las imágenes: «No hay nada tan maravilloso y fantástico como la vida real, el poeta se limita a recoger un pálido brillo, como en un espejo sin pulir» (Hoffmann, 2009: 28). En consecuencia las dudas del narrador se extenderán también a las convenciones literarias que expone de modo directo al lector, aunque adelante retazos de la historia:

> Una fuerza poderosa me obliga a hablarte del fatal destino de Nataniel. Su vida singular me impresionaba, y por esta razón me atormentaba la idea de comenzar su historia de una manera significativa, original. "Erase una vez…" bonito principio para aburrir a todo el mundo. "En la pequeña ciudad de S…, vivía…" algo mejor si se tiene en cuenta que prepara ya el desenlace. O bien entrar in media res: "¡Váyase al diablo!", exclamó colérico con los ojos llenos de furia y de espanto el estudiante Nataniel cuando el vendedor de barómetros Giuseppe Coppola…" Así había empezado ya a escribir cuando creí ver algo de burla en la enfurecida mirada de Nataniel, aunque la historia no es en absoluto divertida. No me vino a la mente ninguna frase que reflejara el estallido de colores de la imagen que brillaba en mi interior. Decidí entonces no empezar. Toma querido lector, las tres cartas que mi amigo Lotario me invitó a compartir (Hoffmann, 2009: 30).

En correspondencia lógica con el tema de su obra el autor fuerza los límites de las convenciones literarias en su propio cuento; el arranque epistolar descontextualizado, las confusiones de saberes de narradores múltiples, la apelación directa al lector, al que explicita la puesta en cuestión de los recursos y la incapacidad de la palabra ante la imagen: «Decidí entonces no empezar», afirma. Es decir, ante la imposibilidad de transmitir el horror de lo real de la experiencia que sufrió Nataniel, decidí no fijar un comienzo, no iniciar la narración…Todo está dispuesto en *El hombre de arena* para que su núcleo temático: la duda acerca de la realidad, se despliegue tanto en la trama, como en la estructura y las convenciones que sostienen el relato.

Hoffmann es consciente que la inquietante figura de El hombre de arena por sí sola no basta, que el tratamiento va ser fundamental y que el lector da por sentadas las convenciones literarias asumidas para centrar su atención en la trama. Por ello el autor actúa sobre la estructura del relato para tocar el inconsciente del lector y que este no encuentre una base sólida en la que asentar una interpretación unívoca.

2.3.4.5. Las imágenes y la mirada inquietante

Tras todo lo expuesto no sorprenderá encontrar en el engranaje de *El hombre de arena* el constante empleo de un campo semántico que va calando de forma inconsciente en el lector y que de un modo u otro se relaciona con la mirada, la subjetividad y las imágenes: luz, ojos, mirada, imágenes, rayo, sueño, brillo, apariciones, chispas…También utensilios u objetos que, como los prismáticos que le ofrece Coppola, están relacionados con la mirada: prismáticos, ventanas, ojos falsos e inmóviles. Es toda una declaración de intenciones que cuando el El hombre de arena tiene al Nataniel niño a su merced le permita conservar los ojos: «Que el niño conserve los ojos para que estos realicen su trabajo en el mundo» (Hoffmann, 2009: 18). El Hombre de arena de la infancia, familiar, que compartía mesa en ocasiones con él y sus padres (Coppelius) en lugar de arrancarle los ojos permite que los conserve, consciente de la experiencia traumática que ha dejado en él y que le permitirá inducirle la alteridad, tomar posesión de su mirada. Ese acto tiene un fin: El hombre de arena años después regala a Nataniel los prismáticos que le permiten acercar a la mirada su objeto de deseo, Olimpia. Esta

le servirá para activar las huellas de lo siniestro que dejó latente en Nataniel cuando esta se revele como Cosa, al devolverle su propia mirada desde el reverso del deseo.

> El deseo vinculado a la imagen es función de cierto corte sobrevenido en el campo del ojo (Lacan, 2015: 249).

> Llama la atención que en todas las tentativas de aprehensión y de logicizar esta forma de captura capital del deseo humano, se manifieste el fantasma del tercer ojo [...] En este nuevo campo de relación con el deseo lo que surge como correlato del a minúscula del fantasma es algo que podemos llamar un punto cero (2015: 261).

En el relato Hoffmann pide tratar con las imágenes, que ellas se encarguen de ponernos bajo la mirada de quien vive la experiencia, una ocularización interna, un plano subjetivo desde Nataniel. *El Hombre de arena* clama por una estética que se encargue de las imágenes en movimiento, el cine. Las referencias a la palabra, siempre impotente para hacer llegar la esencia de lo experimentado, son continuas. Traemos aquí solo algunos ejemplos:

> Por encima de todas las escalofriantes apariciones, prefería la del Hombre de arena que dibujaba con tiza y carbón (Hoffmann, 2009: 13).

> ¿Qué son las palabras? ¡Palabras! La mirada celestial de sus ojos dice más que todas las lenguas ¿Puede acaso una criatura del cielo encerrarse en el círculo estrecho de nuestra forma de expresarnos? (2009: 54).

> Nataniel decidió pedirle a Olimpia al día siguiente que le dijera con palabras lo que sus miradas le daban a entender (2009: 54).

Lo siniestro, El Hombre de arena, se manifiesta a través de las imágenes traumáticas aprehendidas por una mirada subjetiva y rota a lo real que estas portan consigo. Es la de Nataniel una mirada siniestra porque mira dos veces la belleza que encarna su objeto de deseo (Clara-Olimpia en el relato de Hoffmann, Madeleine-Judy en la de Hitchcock), y como la de Scottie en *Vértigo* es atenta hasta lo obsesivo.

> La sensación siniestra no se aviene con el apresuramiento, es necesario dejar reposar la mirada, o volver a mirar con el sosiego que da esa segunda oportunidad, para darse cuenta de que aquello que en un principio nos había parecido normal, sin cualidades, desprende en realidad un halo extraño, algo que no sabemos qué es pero que nos inquieta porque anuncia la descomposición del principio de realidad que tan firmemente había resistido todos los embates (Català, 2009: 136-137).

2.3.5. Lo siniestro en *El hombre de arena*

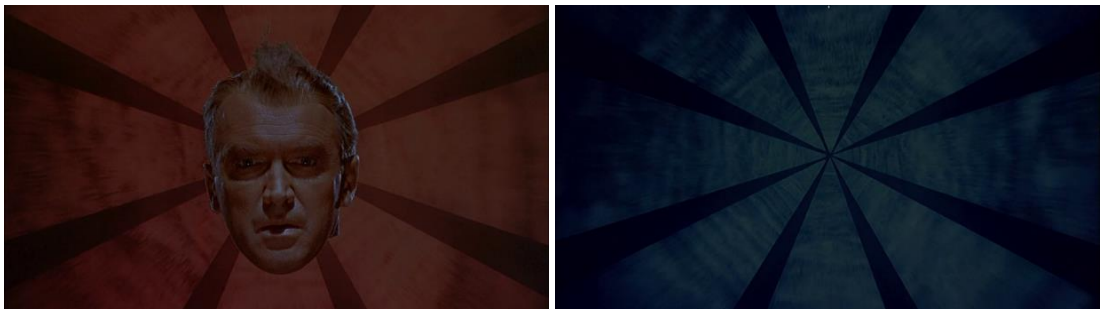
Hemos dejado en un segundo término el argumento de *El Hombre de arena* para centrarnos en analizar algunos de los recursos que emplea Hoffmann con el fin de lograr que la atmósfera siniestra empape tan particularmente el relato. No pretendemos establecer una separación entre forma y fondo, pues ambos son dependientes el uno del otro, pero sí demostrar la

intuición que guiaba a Hoffmann acerca de cómo representar lo siniestro que se despliega en lo literario-estético al que se refiere Freud.

Encontramos una visión común que hemos tratado de demostrar: ambos (Freud y Hoffmann) son conscientes de la dificultad de trasladar lo siniestro al receptor de la obra debido a la particularidad que presenta esta sensación frente a otras reconocibles e identificables (melancolía, alegría, odio…). A diferencia de las anteriores, no todo el mundo la ha experimentado en su vida con la misma intensidad, e incluso de haberlo hecho, esta se manifiesta de forma fugaz y entremezclada con otras similares que la acompañan y confunden (terror, desorientación, vértigo…).

En *El hombre de arena,* su autor aúna el dominio de los recursos literarios con la intuición de la esencia del fenómeno y emplea el conocimiento de su arte para trasladarnos la experiencia punzando el inconsciente del lector. A partir de las bases que expone en el seno mismo del relato, Hoffmann fuerza algunas de las convenciones literarias, dosificando y relativizando la información sobre unos hechos que en última instancia dependen de la subjetividad de cada personaje y de la interpretación de cada lector para constituirse en una realidad telúrica y desasosegante. Porque *El hombre de arena* no se cierra a un único sentido interpretativo como sí hace el relato convencional al que estamos habituados. La observación de los hechos no puede dar cuenta de lo subjetivo de Nataniel, de su caída en lo real. Ese es el resto que escapa. Del mismo modo Hitchcock recurre a una secuencia onírica, no narrativa, para trasladarnos la caída en la locura (idéntica por cierto a la de Nataniel) de Scottie en *Vértigo,* cuya identidad se disuelve en una mirada introspectiva, ante las imágenes que le obsesionan en bucle y sin anclaje.

> De hecho, es el hombre, en su condición y constitución como sujeto, lo que está en juego radicalmente en Vértigo. Esta película es una versión actual del mito trágico y fundacional de la constitución del sujeto [...] el sujeto no se constituye desde sí [...] sino que se halla armado y estructurado desde y a partir de un principio fundacional que le precede, que le es externo y lo inscribe en un orden generacional, a modo de secuencia, sintagma o rol prescrito por un Autor que queda fuera de la representación (Trías, 2006: 112).



Vértigo (Alfred Hitchcock, 1958)

De forma similar irrumpirá lo siniestro en los personajes de Lynch a partir del punto de escisión de la mirada del sujeto con la realidad, será ese un momento de intenso desconcierto que acabará por descoyuntar las convenciones narrativas del MRI. Lo veremos en la tercera parte

de la investigación con Fred, el protagonista en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997) o en Betty y Nikki de *Mulholland Drive* (2001) e *Inland Empire* (2006), respectivamente. A partir de la incertidumbre surge la posibilidad de la caída de la narración y con ella la desaparición de las relaciones causa-efecto, porque el espacio-tiempo cae con ella mientras la psicosis y la identidad del sujeto se disuelven en la abstracción de las imágenes.

> Podemos ver cómo en estas tres películas los protagonistas se ven desplazados de sus vidas, las que antes les eran tan familiares, entrando en un descontrol donde ya no se viven como sujetos centrados y conscientes [...] En palabras de Kuchner (2003) "Lo real, lo atroz de la realidad, aquello sin sentido e innombrable mata al personaje. Primera advertencia al espectador: detrás de los sueños puede encontrarse la peor pesadilla" (Larraín, Larraín y Huneeus, 2011: 342).

Con el retorno de El hombre de arena Nataniel pierde la referencia con la palabra y lo simbólico para aferrarse a una realidad en común con los otros, porque ese retorno resucita el abismo de unas imágenes que abren lo siniestro a una mirada que no las fija y que al prolongarse en el tiempo le llevan inevitablemente a la locura. Por eso la representación portadora de lo siniestro, la figura de El hombre de arena, le niega a Nataniel la palabra y se asocia a la muerte de aquel que la fija, el padre. «En presencia suya (de El hombre de arena) no nos estaba permitido decir una sola palabra» (Hoffmann, 2009: 16). La manifestación de lo siniestro es ajena a la palabra y explica por qué cuando pudo hacerlo, El Hombre de Arena no le arranca los ojos, abriéndole el paso a lo real.

Recordemos que la figura de El hombre de arena se instala originalmente en la imaginación de Nataniel a través de lo que le cuenta su madre. En principio, es solo la presencia amenazante que utiliza esta para que el Nataniel niño se vaya a dormir, pero El hombre de arena es también el ser que interrumpe el goce que hallaba en los cuentos fantásticos que le relataba su padre y que le obliga a ir a dormir bajo el temor de perder los ojos si le encuentra despierto. La desgracia para Nataniel es que su madre crea en su imaginación la figura de su espanto haciéndola coincidir con un referente cierto. Este referente viene precedido por todo un fuera de campo, el sonido de los pasos al llegar a casa del personaje que lo encarna. Un personaje que es, en la vida real de Nataniel, alguien desagradable y, como lo siniestro, confuso a la vez que próximo a la familia, el abogado Coppelius.

Como en los sueños una serie de asociaciones y desplazamientos entremezclan los hechos presentes con los recuerdos de la infancia de Nataniel y aquella siniestra vivencia que le perseguirá hasta su muerte. La realidad se diluye y la pesadilla que retorna nutrida por el trauma se engarza con el pasado familiar y acogedor, también con la ausencia del padre y su palabra. Un ejemplo lo encontramos en la relación entre el goce que encontraba Nataniel al prender las brasas de la pipa de su padre mientras este le narra los cuentos, con la arena que hace saltar a los ojos de sus orbitas del relato de la madre y los carbones ardientes que Coppelius se disponía a arrojarle a los ojos. Lo siniestro puede participar del desplazamiento inconsciente de unas imágenes que nos convocan de modo muy personal y que se cargaron en su momento con el poder desestabilizador de lo real.

Un tema subyace encubierto por la trama de *El Hombre de arena*: el de la imagen desatada y la palabra como vertebradora del relato. La llegada de Coppelius como concreción de El hombre de arena interrumpe el relato del padre. Esto no es azaroso, máxime cuando comprobamos el constante enfrentamiento entre las palabras y las imágenes en el cuento de Hoffmann. Las palabras se presentan como resistencia ante las imágenes con las que asir a Nataniel a la razón, pues estas pueden sumergirle en el delirio de lo insondable. Por eso El hombre de arena se encarga de los ojos de Nataniel alterándole la mirada para devolverle sus imágenes reprimidas, haciéndole desconfiar desde entonces de la palabra. En consecuencia, el padre de Nataniel, el portador de la palabra, muere. «El sentimiento de lo siniestro es inherente a la figura de El Hombre de arena, es decir a la idea de ser privado de los ojos» (Freud, 1974: 2483 y ss).

El hombre de arena anticipa en su primer encuentro el carácter alucinatorio que desde entonces tendrán las imágenes para Nataniel. Su llegada representa la apertura a un pasaje de imágenes alucinatorias capaces de abrirle la dimensión de lo real. En la caída en esa pulsión escópica, en ese querer ver, en esa preminencia de las imágenes sobre la palabra que antepone Nataniel en su forma de asimilar el mundo, resuena la irrupción de aquel que interrumpió el relato del padre, el que toma su lugar, El hombre de arena.

El hombre de arena reaparece años después ofreciéndole a Nataniel una mirada delegada por medio de sus prismáticos, para que esos ojos que renunció a arrancar en la infancia observen ahora a través de los suyos y su mirada vuelva a caer en las imágenes a partir de la siniestra belleza de la autómata Olimpia. La mirada conduce al infierno de lo siniestro o al cielo de lo sublime. Así le advierte Clara, citando a Lotario.

> La tenebrosa presencia a la que nos entregamos crea con frecuencia en nosotros imágenes tan atrayentes que nosotros mismos producimos el engaño que nos consume. Es el fantasma de nuestro propio Yo cuya influencia mueve nuestra alma y nos sumerge en el infierno o nos conduce al cielo (Hoffmann, 2009: 25).

Nataniel encuentra a través de los prismáticos de El hombre de arena los ojos de Olimpia, de la que luego sabremos que no hay vida tras toda su belleza, como Scottie encontró los de Madeleine, otra mujer que no existe, que solo es representación de Elster para su mirada deseante. ¿Qué es entonces esa mirada que le devuelve la suya a ambos protagonistas, sino la visión[7] del objeto que nos mira viéndonos mirar y que produce un extrañamiento[8], una disociación fugaz del yo?

> Ambas posiciones, la masculina, la femenina, se corresponden con dos orientaciones de la mirada, que son electrizaciones del temor: Scottie tiende a mirar, aterrorizado y fascinado al abismo (Trías, 2006: 113).

La mirada es clave en la constitución de lo siniestro, como insiste en el relato el propio Hoffmann hasta convertirlo en el hábitat natural del fenómeno. Tanto, que no solo expone la incapacidad de la narración para albergarlo en su seno, sino que incluso, por momentos,

anhela representar el relato en imágenes, avanza el cine como lugar idóneo para convocar lo siniestro.

> Querrías reproducir con una sola palabra todo cuanto estas apariciones tienen de maravilloso, de magnífico, de sombrío horror y de alegría inaudita [...] pero toda palabra, cada frase te parece descolorida, glacial, sin vida. [...] Pero si tú, como un hábil pintor, trazas un rápido esbozo de tales imágenes interiores, del mismo modo puedes también animar con poco esfuerzo los colores y hacerlos cada vez más brillantes, y las diversas figuras fascinan a los amigos que te ven en medio del mundo que tu alma ha creado (Hoffmann, 2009: 29).

Hoffmann intuye que lo siniestro emana de forma personalísima a partir de ciertas imágenes que remiten a otras interiores que al evocarse sacuden el constructo de la realidad y del yo. Por ello le pide al pintor que anime esos esbozos. El arte que recogerá esa petición, que dará vida a la luz y las imágenes será el cine, que nacerá poco después. Si lo siniestro es el canto de sirena de las imágenes desatadas donde el yo puede disolverse, ¿no será el cine el lugar perfecto para acercarse a lo siniestro a través de su estética?

Sin embargo, el MRI intenta ajustar la imagen al sentido del relato literario. El cine buscará convertirse en industria y `dignificar´ sus imágenes recurriendo a las adaptaciones de los títulos más famosos y de melodramas folletinescos del siglo XIX. La relación de las imágenes del cine con el relato será estrecha y adoptará sus convenciones narrativas con la progresiva creación de un `lenguaje cinematográfico´, cuya maleable hegemonía irá adaptándose a los tiempos, absorbiendo tendencias para incluirlas en su acervo representacional.

Pero toda esa estructura que sostiene la narración puede abrirse a la angustia del lector/espectador cuando alguien plenamente consciente de sus mecanismos de construcción de sentido se vale de ellos para mostrar el vacío que todo relato esconde, como nos demuestra Hoffmann. Eso justamente hará en el cine Lynch cuando, a partir de la apariencia del *thriller* y el melodrama, desnude las convenciones del MRI y la angustia siniestra se instalen en *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. Quedará entonces el desasosiego prolongado de las imágenes liberadas a la interpretación y se revelará otra de las consecuencias del recurso a lo metacinematográfico: la angustia de ese otro cine que permanecía oculto y olvidado, cuyas imágenes reaparecen siniestras, espectrales, como las de un familiar que regresa para apelar a nuestra posición de sostenedores del relato, como veremos en el análisis de *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).

2.4. Las representaciones de lo siniestro en Freud

Las representaciones de lo siniestro en Freud parecen cumplir con una función de condensación y referencia del fenómeno que ha servido para señalar su aparición, pero que como dijimos en su momento citando al propio Freud, de nada sirven por si solas si no van acompañadas por un tratamiento representacional acorde a su carga. Estas representaciones de lo siniestro parten de su irrupción en obras estéticas, en este caso literarias, aunque para

una de ellas, la repetición, Freud prefiere narrar su propia experiencia con un suceso que le aconteció en Italia.

Recordemos que Freud introduce el tratamiento de esas figuras siniestras con las siguientes palabras: «Si ahora pasamos revista a las personas y cosas, a las impresiones, sucesos y situaciones susceptibles de despertar en nosotros el sentimiento de lo siniestro con intensidad y nitidez singulares…» (Freud, 1974: 2483 y ss). Estas palabras engloban prácticamente todo lo experimentable que deje huella en el sujeto a través de las imágenes reales o sugeridas que nos despierten esa singular sensación. Porque más allá de lo estético literario el autor es consciente de que existen tantas irrupciones de lo siniestro como miradas capaces de albergarlo.

Las manifestaciones de lo siniestro, según Freud, son el animismo, la privación de los ojos, el doble y la repetición. Pasamos a analizarlas bajo la luz del relato de Hoffmann.

2.4.1. El animismo y la amputación de los ojos

Optamos por unir bajo el mismo epígrafe el tratamiento de dos de figuras distintas. La justificación es que ambas aparecen unidas en el momento cumbre de lo siniestro que sufre el protagonista de *El hombre de arena,* cuando su amada Olimpia revela su condición de autómata. Si bien ambas manifestaciones de lo siniestro son independientes, como hemos podido comprobar en multitud de obras, la fusión y revelación de ambas en este instante climático del relato de Hoffmann produce un punzamiento especialmente siniestro.

2.4.1.1. El animismo

El animismo como figura siniestra consiste en: «La duda de que un ser aparentemente animado sea viviente y a la inversa, que un objeto sin vida esté de alguna forma animado» (Freud, 1974: 2483 y ss). Se incluyen aquí «figuras de cera, muñecas “sabias” y autómatas». Es posible englobar en él, con ciertos matices, el `zombi´ contemporáneo, figura que tiene una alto potencial condensador de lo siniestro, al ser retorno de la muerte de alguien que compartió nuestra condición humana y en ese sentido, conocido, familiar.

El comentario acerca de este primer representante de lo siniestro da pie al autor a incidir de nuevo en la incertidumbre como maniobra psicológica fundamental para generar la sensación en el lector, en este caso mediada por la presencia de una figura de la que no se puede asegurar si es autómata o persona. Sin embargo, Freud hace hincapié en que «el tema de la muñeca Olimpia aparentemente animada, de ningún modo puede ser considerado como único responsable del singular efecto siniestro que produce» (Freud, 1974: 2483 y ss) y coloca en el epicentro del fenómeno al personaje de El hombre de arena. Lo que a nosotros nos interesa en este apartado es que, según Freud, la impresión de la muñeca se diluye debido al tratamiento «ligeramente satírico» que le da Hoffmann. Esto es, el tratamiento resulta fundamental para que un elemento que cumple los perfiles formales de lo siniestro devenga como tal.

Partiendo de la figura de Olimpia y el animismo relativo a las muñecas, Freud nos comenta que «el niño, en sus primeros años de juego, no suele trazar un límite muy preciso entre las cosas vivientes y los objetos inanimados» (Freud, 1974: 2483 y ss). Aunque a continuación marca una particularidad:

> Frente a la muñeca viviente, en cambio, ya no hablamos de angustia: el niño no sintió miedo ante la idea de ver viva a su muñeca, y quizás hasta lo haya deseado. De modo que en este caso la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizás tan solo en una creencia infantil. He aquí algo que parece contradictorio, pero es posible que solo se trate de una multiplicidad de manifestaciones (Freud, 1974: 2483 y ss).

Aquí, desde la perspectiva del niño, se cambia la angustia por el deseo. Pero es fácil revertir la situación sin abandonar al propio Freud, ya que si lo siniestro es manifestación de todo aquello «íntimo hogareño» que retorna liberándose de la represión, entonces el deseo del niño puede volver como angustia en el adulto cuando la duda abra una posibilidad olvidada en el ámbito cotidiano de la realidad en la que se mueve.

En Nataniel adquiere certeza de realidad lo que para nosotros es duda, Olimpia para él es humana. Al descubrimiento ya de por sí traumático de que no lo es, se le une la violencia de las circunstancias que rodean la escena. Hoffmann aclara que Nataniel finalmente es consciente de que no ha asistido a un asesinato, sino a la rotura de un objeto sin vida, una autómata cuyos ojos han sido extirpados. La manifestación de ambas formas de lo siniestro es simultánea. El impacto es especialmente intenso y así lo entiende el lector, que sabe de la condición de humanidad que le confería Nataniel y del lugar esencial que ocupaban los ojos en el amor que profesaba a la imagen de Olimpia.

En el momento climático de la escena de la fragmentación del cuerpo de Olimpia, esta sufre hasta las últimas consecuencias lo que él sufrió solo parcialmente de niño: el desmembramiento y la amputación de los ojos. Todo ello encuentra eco en el paroxismo de terror que Nataniel sufrió en el pasado a manos de Coppelius cuando este retorció sus miembros. «Sus dedos apretaron todas las articulaciones de mis miembros, que crujieron, y me retorció las manos y los pies de una forma y de otra. [...] Coppelius murmuraba esto mientras me retorcía» (Hoffmann, 2009: 19).

El fatal desenlace de Olimpia trae al presente, repite y renueva, la escena traumática de la infancia hasta sus últimas consecuencias, el desmembramiento, como si de un desplazamiento yoico se tratase. En esa conjunción de factores hay un agravante sobre el que queremos detenernos, nos referimos precisamente al momento en que se manifiestan simultáneamente ambas formas de lo siniestro: el hecho de ver materializado el horror sobre el cuerpo de su amada, que en la mutilación delata, además, su condición de objeto, de cosa. Su amor no estaba vivo.

El enamoramiento provoca el reconocimiento e identificación del propio yo y lo hace a través de encontrarse en la mirada del otro, en una correspondencia complementaria con Olimpia, a la que cree humana. Más allá de las palabras a Nataniel le basta con la contemplación embelesada de la amada, de encontrarse reflejado en sus ojos, en ellos puede verse viéndose mirar a la vez que contemplado por el ser amado. Sentirse completado, reconocido en la esencia de su ser en la mirada del otro, idealizado. En el amor correspondido, como así cree el protagonista, se revive en cierto modo un reencuentro, el retorno de una plenitud perdida, de una identificación a través de la mirada especular del otro que nos inscribe en el mundo.

> El deseo es ilusorio, ¿por qué? Porque se dirige siempre a otra parte, a un resto, un resto constituido por la relación del sujeto con el Otro y que lo sustituirá [...] Aquí es donde interviene lo que se oculta en el nervio más secreto de lo que planteé hace tiempo bajo la forma del estadio del espejo, y que nos obliga a tratar de ordenar, en la misma relación, deseo, objeto y punto de angustia — o sea, ese nuevo objeto a[...], el ojo (Lacan, 2015: 259).

Se trata de un instante en que el estadio del espejo enlaza siniestramente con la Cosa y se atisba lo real, poniendo en jaque la identidad de Nataniel. Porque ese otro, aquí, no era humano. Quién mira ocupando el lugar del amor es el narcisismo[9] de Nataniel, su ideal de perfección y belleza era el reflejo de su mirada sobre la Cosa. Era él, extrañado de sí mismo, viéndose mirar.

> ¿Qué tipo de remisión es esa cuyo objeto rehusa toda determinación de existencia; cuyo objeto es pura remisión a una «nada de sentido objetivo» –cuyo sentido, en consecuencia, desemboca en el más puro *sin sentido*? [...] La huella aparece como agujero y corte; corte entre el símbolo y la cosa y agujero en lo real que en adelante no se hará sino contornear [...]. Lo que la huella testimonia la decir es la indecibilidad de aquello que es huella, no de sí misma (Ojea, 2002: 365).

En el *shock* que sufre Nataniel ante la escena del desmembramiento hay un momento del acto en que Nataniel reconoce a Olimpia como autómata y lo hace en silencio, inmóvil. «Nataniel permaneció inmóvil. Había visto que el pálido rostro de cera de Olimpia no tenía ojos, y que en su lugar había unas negras cavidades; era una muñeca sin vida» (Hoffmann 2009: 56). El fatal desenlace de Olimpia le produce un colapso que cubre el suceso a su consciencia. Algo parecido a lo que le sucede a Scottie tras la muerte de Madeleine y a Fred ante el brutal desmembramiento de Renee en *Carretera perdida,* suceso que le escinde psicóticamente.

> Nataniel se despertó un día como de un sueño penoso y profundo, abrió los ojos y un sentimiento de infinito bienestar y de calor celestial le invadió. Se hallaba acostado en su habitación, en la casa paterna. Clara estaba inclinada sobre él y a su lado, su madre y Lotario» (Hoffmann 2009: 59).

Líneas que describen la vuelta de la consciencia y la cordura asemejándola a un nacimiento, a un retorno a la infancia de Nataniel en la casa paterna que permite suponer el restablecimiento y la sutura de la herida del pasado. Una elipsis elude toda descripción del

proceso de recuperación del protagonista, solo se nos indica que fue ingresado en un manicomio, aunque fácilmente podemos imaginarlo en un estado catatónico[10].

Nataniel verbalizó la condición de autómata de Olimpia, pero lo hizo desde el delirio. Algo que se repite en el desenlace: «gira muñequita de madera, gira», refiriéndose a Clara. Lo hace de nuevo desde un definitivo y repentino acceso de locura, víctima de otro retorno del trauma infantil. Esas palabras de Nataniel dan fe de lo insondable que opera en su mente con el desplazamiento y condensación de la autómata Olimpia en la imagen de Clara, cuando en el desenlace la contemple desde los prismáticos con los que admiró a la primera.

A su vez, los ojos que saltan de las órbitas de Olimpia y el círculo de fuego remiten a un poema[11] que escribe Nataniel a Clara, poemas que esta escuchaba, como Olimpia, fría y silenciosamente. Ante el enfado de Clara por ese último poema Nataniel le espeta: «eres un autómata inanimado y maldito» (Hoffmann, 2009: 38).

Podemos comprobar que todo el cuento participa del desplazamiento y la condensación asociativa de los sueños, la realidad de Nataniel presenta fugas, está mal insertada en lo simbólico, encontramos motivos que se vuelven siniestras analogías que remiten a su trauma infantil. Entre las figuras de Clara/Olimpia podríamos encontrar otra dualidad que estaría en el inconsciente de Nataniel y que acaba proyectándose sobre ambas. Como comprabremos en la tercera parte, todas estas cuestiones tienen una presencia constante en la filmografía de Lynch con el fin provocar el impacto de lo siniestro.

El enamoramiento de Nataniel por Olimpia parece un desplazamiento de la figura de Clara que desprecia las palabras de su poema de imágenes. Pero en ese desplazamiento del amor es fundamental el narcisismo de Nataniel ante Olimpia, pues esta reacciona de la forma ideal en que debió hacerlo Clara ante aquel poema que Nataniel le relató en el pasado. ¿Cómo no va a reaccionar de la forma deseada la muñeca Olimpia si es el narcisismo de Nataniel quien la mueve? Olimpia es la imagen bella e idealizada que, como la Madeleine de Scottie en *Vértigo*, cubre con su imagen la mujer que no existe. Por eso al desvelarse su condición de figura vacía, de cosa dispuesta para la representación ante los ojos de Nataniel sobre la que este proyecta su deseo, lo siniestro emerge y el protagonista, como Scottie, se derrumba.

Lo expuesto anteriormente sobre Olimpia permite interpretar que fue un velo el que ocultó momentáneamente el trauma[12] para que Nataniel pudiera recuperar la razón. Velo que cae en el desenlace evidenciando la importancia de la identificación que operó en Nataniel con Olimpia al verla padecer en su cuerpo la escenificación del horror, lo real de la muerte a partir del desmembramiento del cuerpo.

2.4.1.2. La amputación de los ojos

Es en el terreno de la identificación de la mirada donde entran en juego las consecuencias de la reunión de la figura del autómata con la de la amputación de los ojos en lo siniestro. Por un

lado por la identificación en el otro que provoca el amor, pero principalmente porque es Nataniel mismo quien ocupa el lugar de la muñeca cuando esta le delata su condición al desgajarse. Esto acontece porque es en ese instante en el que Nataniel es consciente de que era él el que se miraba a través de ella y que había estado de algún modo rellenando su lugar, ocupando su identidad con la suya. El cortocircuito definitivo se produce ahí.

El agravante del trauma de Nataniel no es solo descubrir que su amada está siendo maltratada brutalmente de una forma que reproduce su horror en manos del personaje que lo encarna (Coppelius), sino descubrir su condición de muñeca justo en el instante en que deja de ser viviente para mostrarse a los ojos de Nataniel como cosa. En ese intervalo que rompe la realidad de Nataniel juega lo siniestro, ahí es donde se añade a la pérdida de la amada la suplantación de su identidad, era él quien sostenía la mirada de la Cosa. Nataniel ocupa el lugar de Olimpia porque cae en la cuenta en ese momento que era su mirada la que le era devuelta por la Cosa misma. Nataniel se ha extrañado de sí al mirar desde un lugar imposible de ocupar. Es él quien suplantando a Olimpia sufre el último límite de su horror infantil: la visión de El hombre de arena desgarrándole y arrancándole finalmente los ojos.

En esa violentísima escena, en la que Nataniel descubre que su amor era un reflejo narcisista sobre una cosa sin vida, irrumpe al mismo tiempo y nada casualmente el tema de la amputación de los ojos. Y lo hace desde el extrañamiento de la mirada, en la disociación del yo que produce la suplantación. Ahora toman pleno sentido esas palabras que le dedica Spalanzani a Nataniel justo tras el descubrimiento de la auténtica condición de Olimpia y refiriéndose a los ojos de la misma: «Los ojos, te he robado los ojos, maldito [...] ¡Aquí tienes los ojos! Entonces vio Nataniel en el suelo un par de ojos sangrientos que le miraban fijamente» (Hoffmann 2009: 56). En los ojos, en la mirada, se mueve el deseo del sujeto: «Los ojos, te he robado los ojos, maldito», eso mismo podría decirnos el cine, que sabe muy bien de lo que se encarga.

Si Nataniel descubre justo ahí que Olimpia era una cosa, su reiterada obsesión por sus ojos, su mirada, no era más que la caída en la suya propia. La crisis yoica provoca el extrañamiento que afecta a la realidad, a su posición como sujeto vertebrador de ella, a la disolución del yo en las imágenes y las cosas. Si era él quien miraba a través de Olimpia y a la vez se veía reflejado en sus ojos, era la imagen, el objeto, quien le devolvía la mirada en la suya en un bucle sin fin[13], como le ocurre al protagonista de *Vértigo.*

> Lo que se logra con ello es la ya mencionada inversión de nuestra mirada, de la mirada neutra del Ideal del yo al objeto. Buscamos "el secreto detrás de la cortina" [...] y lo que obtenemos al final es una respuesta hegeliana: desde siempre formamos parte de la Alteridad absoluta que nos devuelve la mirada (Žižek, 1994: 173).

Lo siniestro en Nataniel irrumpe aquí por un hecho traumático que se reproduce y afecta a su propia identidad, a su inscripción como sujeto en la realidad del mundo. Nataniel se extraña de sí mismo y cae en el abismo de las imágenes del que nos separamos cuando nos arrancamos

de ellas mediante el reconocimiento yoico en el estadio del espejo, que consiste en posicionarse sobre una imagen, un cuerpo, que ahora es, de nuevo, fragmentado.

La pulsión escópica de *El hombre de arena* es evidente, las referencias a la mirada y a la asimilación particular de las imágenes son constantes. El enamoramiento repentino y obsesivo de Nataniel surge de la contemplación de una imagen de la que no puede apartar la mirada, Olimpia, como se encarga de recalcar una y otra vez el propio Nataniel. El extrañamiento del yo, la atracción por el abismo de lo real de las imágenes llega hasta la disolución en ellas de Nataniel. Lo siniestro sacude la realidad desde sus cimientos a través de un suceso, en este caso una alteridad del yo a través de la mirada de la cosa, que regurgita la identidad donde nos asentamos como sujetos.

2.4.1.3. El anclaje de la mirada

De ahí la importancia de todo lo que representa la amputación de los ojos, sobre todo teniendo en cuenta la singularidad de la mirada siniestra en el relato. Hablamos de mirada siniestra porque mirar a través de los ojos del otro supone un extrañamiento del sujeto que toca el núcleo del fenómeno. Esa alteridad, mirar a través de la mirada del otro, ocupar su posición, es justo lo que propone el cine, pero el MRI vela para cubrir ese resto siniestro.

> Este elemento de fascinación en la función de la mirada, donde toda subsistencia subjetiva parece perderse, absorberse, salir del mundo, es en sí mismo enigmático. He aquí, sin embargo, el punto de irradiación que nos permite cuestionar lo que nos revela la función del deseo en el campo visual (Lacan, 2015: 261).

Como afirma el propio Freud sobre *El hombre de arena*: «el autor quiere hacernos mirar a nosotros mismos a través del diabólico anteojo del óptico» (Freud, 1974: 2483 y ss). «Hacernos mirar a través de…», ese hecho que apunta Freud afecta a la posición de la mirada de Nataniel y a la de El Hombre de arena en el relato, ambas son intercambiables por momentos. Si revisamos el cuento y aquel trauma que, repetido, acaba con la vida de Nataniel podemos decir que en aquel primer suceso traumático de su infancia, se diga lo que se diga explícitamente en ese pasaje, Nataniel pierde efectivamente si no los ojos, si la mirada a manos de El hombre de arena, porque este le roba la posición de anclaje al mundo que le otorga la mirada.

Al ser, y citamos a Freud, «lo siniestro inherente a la figura de El hombre de arena» (Freud, 1974: 2483 y ss) cuando la influencia de su presencia está próxima este sustituye la mirada de Nataniel por la suya, se adueña de ella. El juego de posicionamiento de miradas acaba de desplegar toda su siniestra intensidad, cuando al desmembrase Olimpia sus ojos salen de las órbitas y Spalanzani le dice a Nataniel que esos ojos de la muñeca eran realmente los suyos: «los ojos te he robado los ojos, maldito…». Una simple frase basta para abrir un amplio espectro de posibilidades, pues a partir del robo de la mirada, de la subjetividad de Nataniel por parte de El hombre de arena, nos encontramos con que cada vez que un arrebato de

locura asalta a Nataniel este viene precedido de una usurpación de su mirada, de posicionarse en una mirada ajena que le extraña del enclave de su cuerpo, de su delimitación yoica frente al mundo. Nataniel cuando mira está Disuelto. Disuelto cuando es El hombre de arena quien le suplanta la mirada y disuelto cuando descubre que eran sus propios ojos los que le miraban a través de la muñeca Olimpia.

> ¿Es esto la angustia? ¿Es la posibilidad que tiene el hombre de mutilarse? No, es propiamente lo que me esfuerzo en designarles mediante esta imagen, es la imposible visión que te amenaza, de tus propios ojos por el suelo (Lacan, 2015: 176).

Por ello los accesos delirantes de Nataniel son siempre consecuencia de una alteridad en la mirada, o de una subjetividad usurpada que le permite mirar a través de otro y que le extraña de sí mismo como sujeto. Justamente lo que propone el cine a través de la identificación con la mirada del otro, del personaje, con sus planos subjetivos. Nataniel enloquece cuando sus ojos miran a través de la posición imposible que le marca *El Hombre de Arena*, ya sea mediante los prismáticos, los ojos de la muñeca Olimpia, o en el suicidio final arrojándose por el campanario. Nataniel siente la mirada insondable de lo real que le rebasa, por eso el núcleo de lo siniestro está en la caída momentánea de la identidad yoica del sujeto que le permite sostenerse en la realidad y articularla.

> Al experimentar la sustracción del sentido de mi ser-proyecto en cuanto tal, lo que realizo es la experiencia de una dimensión de alteridad decisiva y total [...]. El otro me implica por entero ya que decide imprevisiblemente sobre el sentido de mis propios proyectos [...] La alteridad del otro, cuya manifestación tiene lugar desde las cosas, aparece ante todo como «deslocalización»; y esta deslocalización «insiste» ya que es mi propio sentido el que allí se decide a mis espaldas. Así, esta «insistencia deslocalizada» que las cosas despiden es, a la vez, la angustiante experiencia de «el Otro» que imprevisiblemente decide (de ahí su «deslocalización») sobre el sentido de mis propios proyectos (de ahí su «insistencia») (Ojea, 2002: 71).

La esencia de lo siniestro que enloquece afecta a la raíz constitutiva de Nataniel, que se arroja a través del campanario cuando el abismo, llamándolo, le devuelve la mirada. Coppelius (El Hombre de arena), es la encarnación de lo siniestro, que en ese momento final le permite verse mirar a través de sus ojos. Por eso finalmente se lanza al vacío atendiendo a las palabras que le dedica Coppelius.

> —Solo hay que esperar, ya bajará solo—y siguió mirando hacia arriba como los demás.
>
> Nataniel se detuvo de pronto y miró fijamente hacia abajo, y distinguiendo a Coppelius gritó con voz estridente:
>
> —¡Ah, hermosos ojos, hermosos ojos! –y se lanzó al vacío (Hoffmann, 2009: 62).

Hasta entonces ya hemos tenido suficientes pruebas de que ese intercambio en la mirada, ese ocupar el lugar de la Cosa, se vuelve siniestro y enloquece. Nataniel delira cuando al comprar los prismáticos que le ofrece Coppelius acerca a través de ellos la imagen de Olimpia y se enamora perdidamente de ella. Será el único que no sospechará de su condición de autómata, de imagen sin vida, y solo atenderá a la simulación, a la representación que se forma ante él y sobre la que proyecta su deseo de mujer ideal. Cuestión que traza un paralelismo, de nuevo, con *Vértigo* pues la actitud de Scottie es idéntica con respecto a esa figura que despierta su deseo, Madeleine, y que Elster pone en escena como buen demiurgo.

> El héroe de Vértigo tiene la misma experiencia en su relación con Judy-Madeleine […] el carácter sublime de un objeto no es propio de su naturaleza intrínseca, sino solo un efecto del lugar que ocupa (o no ocupa) en el espacio fantasmático […] la elevación de una mujer terrenal a la condición de objeto sublime siempre entraña un peligro para la desdichada criatura encargada de encarnar la Cosa, puesto que "la mujer no existe" (Žižek, 1994: 142).

¿Qué tiene en el desenlace del relato de Hoffmann la imagen conocida y familiar de Clara, para despertar otra vez el delirio repentino que desplaza su imagen por la de Olimpia? La escala. Lo único que ha cambiado es el `plano detalle´, el acercamiento inmersivo que permiten los lentes de los prismáticos, como si fueran otros ojos los que miraran de forma diferente. Lo dijimos antes citando a Josep María Català (2006), mirar dos veces o mirar de forma obsesiva abre la puerta a lo siniestro, pues esa mirada «anuncia la descomposición del principio de realidad». El hombre de arena efectivamente le robó los ojos a Nataniel, los tornó capaces de sumergirse en las imágenes hasta encontrar su mirada en el lugar de la Cosa. El propio Nataniel parece un autómata en manos de El hombre de arena, este le suplantó la mirada y deformó su subjetividad, y con ello la certidumbre de su individualidad, de su realidad como sujeto diferenciado del mundo. Por eso finalmente se lanza al vacío atraído por la llamada del vértigo al mirar fijamente a los ojos de Coppelius. No hay que mirar fijamente lo insondable.

> Puede compararse la angustia con el vértigo. Aquel cuyos ojos son inducidos a mirar con una profundidad que abre sus fauces, siente vértigo. Pero, ¿en dónde reside la causa de este? Tanto en sus ojos como en el abismo. Así, es la angustia del vértigo de la libertad. Surge cuando, al querer el espíritu poner la síntesis, la libertad fija la vista en el abismo de su propia posibilidad». Kierkegaard, *El concepto de angustia* (Ojea, 2002: 48).

Nada mejor en este caso que la estética de la imagen que ofrecería el cine para tratar lo siniestro en Hoffmann. *El hombre de arena*, relato romántico, anticipa la estética del cine por el peso que otorga a las imágenes frente a las palabras. En las primeras sitúa lo abstracto e intransmisible, en las segundas lo concreto, la pálida razón de lo comunicable a cambio de darle un asidero simbólico al sujeto. Es por ello que Hoffmann confiere a las imágenes el lugar de lo siniestro ligadas a la mirada de quien las sostiene, y también por lo que Freud encuentra el relato tan pregnante y halla en él las formas de manifestación de lo siniestro.

> El romanticismo [...] elabora en la práctica artística la experiencia de lo siniestro. Freud, por último, levanta el acta categorial de esta experiencia. El arte contemporáneo se especializa en este territorio, apurando la experiencia estética hasta ese límite insondable en donde el sujeto vive la experiencia radical del *vértigo* (Trías 2006: 144).

Freud toma el ejemplo del relato para hablar de la relación siniestra entre la amputación de los ojos y la angustia infantil de castración y cita también como ejemplo paradigmático el caso de Edipo, donde la ceguera es una castración atenuada y único castigo posible a su incesto. Afirma además que «la sustitución mutua entre el ojo y el miembro viril ha sido manifestada repetidamente en sueños, fantasías y mitos» (Freud, 1974: 2483 y ss). Todo ello nos habla de la importancia de la pulsión escópica y de cómo el primer acto de posesión es el de la imagen amada a través de la mirada.

Freud vuelve a Hoffmann para demostrar que en el relato «la angustia por los ojos aparece íntimamente relacionada con la muerte del padre» (1974: 2483 y ss) y que por ello el inquietante Hombre de arena cobra sentido al aparecer en escena como «aguafiestas del amor» en cada ocasión en que Nataniel está cerca del objeto amado. Si «en lugar de El hombre de arena se coloca al temido padre, a quien se atribuye el propósito de la castración» (1974: 2483 y ss) para Freud todo cobra sentido.

Lo siniestro irrumpe con contundencia en el relato de Hoffmann cuando aúna en un solo instante el descubrimiento del animismo en el despedazamiento de Olimpia y la amputación de los ojos ante la mirada de Nataniel. La potencia de las relaciones que despierta la simultaneidad de ambas figuras siniestras estremece los cimientos de la realidad de Nataniel y se proyecta en el fenómeno, que se siente como una intensa sensación de extrañamiento de lo más íntimo sin dejar de ser lo más propio, una absoluta desazón que punza la esencia del ser[14]. La realidad queda así desarbolada ante la emergencia de lo real en la mirada que se posiciona en él y le desgarra. Lo siniestro, la extimidad según Miller a la que ya se refería Lacan.

> "¿Cuál es, pues, ese otro con el cual estoy más ligado que conmigo mismo, puesto que en el seno más asentido de mi identidad conmigo mismo es él quien me agita?" [...] Todo esto incumbe a la extimidad. Esta expresión remite a ese texto de Lacan (Escritos, página 504) donde él habla de la excentricidad radical de uno consigo mismo (Miller, 2011: 15).

2.4.2. El doble

En la definición del doble, u «otro yo», se nos previene acerca de sus variantes, pero el rasgo fundamental es que ambas figuras deben ser físicamente idénticas. Otra condición es unir a esa dualidad física otra anímica.

> De modo que uno participa en lo que el otro sabe, piensa y experimenta; con la identificación de una persona con otra, de suerte que pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio, o sea; desdoblamiento del yo… (Freud, 1974: 2483 y ss).

La repetición anímica, más allá del parecido físico, acentúa la angustia que rodea a la cuestión de la identidad en el desdoblamiento: el extrañamiento de la imagen que identificamos como propia. Así, la repetición también se encarga de otras similitudes: «caracteres, destinos, actos criminales y mismos nombres en generaciones sucesivas» (1974: 2483 y ss). Freud cita a Otto Rank como predecesor en el estudio de la figura del doble y destaca cómo la evolución histórica la lleva a su sentido contrario, en lo que constituye un ejemplo perfecto de la condición de lo siniestro como familiar retornado.

El doble se revuelve y de ser «un asegurador de la supervivencia se convierte en siniestro mensajero de la muerte (1974: 2483 y ss). La figura que fue originalmente «un desdoblamiento destinado a conjurar la aniquilación», muta a su opuesto amenazante mediante un proceso evolutivo que deja atrás un «narcisismo primitivo», término mediante el cual Freud vuelve a relacionar el desarrollo de la civilización humana con la constitución del sujeto.

En posteriores fases de la evolución del yo es donde Freud intenta encontrar más causas que justifiquen la extraordinaria carga siniestra de la figura del doble. La principal característica diferenciadora del doble, la autoobservación, la propone como consecuencia patológica del delirio de referencia que aísla a la conciencia y la separa del yo, tratándolo como un objeto. La cuestión atañe al extrañamiento provocado por un cuerpo que se nos ha hecho ajeno aunque estemos `anímicamente´ en él. Delirio de referencia del que participa también, por ejemplo, el tema de la posesión demoníaca en el género de terror. En el tema del doble, Freud da con la raíz de lo siniestro cuando extrapola la pauta que le ofrecen los cuentos de Hoffmann:

> Es fácil apreciar los otros transtornos del yo que Hoffmann utiliza en sus cuentos. Consisten aquellos en un retorno a determinadas fases de la evolución del sentimiento yoico, en una regresión a la época en la que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo. Creo que estos temas contribuyen a dar a los cuentos de Hoffmann su carácter siniestro, aunque no es fácil determinar la parte que les corresponde en la producción de esa atmósfera (Freud, 1974: 2483 y ss).

El doble afecta a la seguridad yoica del que sostiene la imagen que le delimita provocándole disociación y angustia, ya que la certeza del emplazamiento del yo en los límites de un cuerpo es la base sobre la que se puede comenzar a vertebrar el sujeto respecto al mundo exterior. Una vez más lo siniestro remite al estadio del espejo, al momento en el que nos identificamos con una imagen.

Freud se había referido a Otto Rank como el autor que «estudia las relaciones entre el doble y la imagen en el espejo a la sombra» (Freud, 1974: 2483 y ss). La figura del doble abre la puerta a la esencia de lo siniestro al situar los orígenes del fenómeno en esa imagen especular sobre la que nos constituimos como consciencia separada del mundo. El estudio de la figura del doble apunta a que lo siniestro se origina en el estadio del espejo de Lacan. «La regresión a la época en la que el yo aún no se había demarcado netamente frente al mundo exterior y al prójimo» (1974: 2483 y ss).

Pero en esa regresión las relaciones entre las imágenes reflejadas, el otro y el yo aparecen alteradas. Lo siniestro incide justo en el instante en que el yo emerge entre ellas para asignarnos un lugar en la figura reflejada en el espejo, en ese momento constitutivo que nos separa de las cosas. Somos una construcción[15] que se asienta en una realidad simbólica y consensuada, de la que la palabra y el relato son cómplices necesarios. Por eso siempre hay un vacío incomunicable que excede lo simbólico, por eso siempre hay una carencia y una falta, una incertidumbre y una angustia ocultándose bajo cualquier relato. Y también una melancolía[16] y una pérdida.

> La salida de las ficciones y la conceptualización del inconsciente real, implican la separación y la dimensión de objeto causa de la angustia; de la angustia como resto ligada a la separación [...] del Otro (Recalde, 2014: 39).

> El territorio de la verdad se detiene con el lenguaje, pero el significado continúa hacia lo que Wittgenstein denomina lo inefable. [...] «El sujeto habita ese límite, que es el límite del lenguaje». También Lacan añadiría años más tarde que solo puede existir el sujeto que habla (Català, 2006: 63).

La experimentación de lo siniestro solo puede ser siniestra y fugaz, un instante que coincide con el que en Heidegger permite intuir al ser por medio de la angustia. Lo siniestro remite a nuestro momento constitutivo en el que cubrimos lo real, a nuestros orígenes en el estadio del espejo cuando la consciencia y la mirada estaban a punto de tomar posesión de un sostén, de un cuerpo, a la espera de que alguien nos devolviese la mirada.

Tras la fugacidad de lo siniestro la consciencia y la razón retoman el mando, pero la sensación nos reveló fenomenológicamente el precario y consensuado estatuto de la realidad simbólica tejida con los otros. Es la intuición de que nuestro yo es una construcción de la consciencia, de que realmente no somos solo quienes creemos ser, que hay un inconsciente que nos atraviesa y que desconocemos y que creímos dejar atrás al apoderarnos de nuestra imagen reflejada en el espejo, con ese doble que ahora vuelve para retornarnos a la primera duda de la consciencia: ¿Quién mira? ¿Quién soy?

> Para el animal no hay estadio del espejo y, en consecuencia, narcisismo, en la medida en que, con este nombre, nos referimos a cierta sustracción de la libido ubicua y de su inyección en el campo del *insight*, cuya forma la da la visión especularizada. Pero esta forma nos esconde el fenómeno de la ocultación del ojo, que en consecuencia debería mirar desde todas partes a aquel que somos, situarlo bajo la universalidad del ver.

> Se sabe que esto puede producirse. Es esto lo que se llama lo *unheimlich*, pero se precisan circunstancias bien particulares (Lacan, 2015: 293).

A ese momento nuclear del yo apunta lo siniestro y al hacerlo nos relativiza por un momento como sujetos, nos disuelve en una angustia sin asidero simbólico ni relato al que aferrarse. Cuestión, la de la identidad y la mirada, que es fundamental en el cine de Lynch, como veremos en la tercera parte, concretamente en la relación que establecemos entre dos

secuencias sumamente siniestras de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992) e *Inland Empire* (2006), y lo son, precisamente, porque alguien conocido en un momento de intimidad sexual, de cercanía de los cuerpos, hace surgir la duda y el extrañamiento a partir de la cuestión de identidad y del reconocimiento de la mirada en el otro.

Por eso Hoffmann apela tanto a las imágenes, manifiesta lo siniestro desde la mirada que se hace cargo de ellas y la suplanta, extrañando al protagonista. La relación entre identidad y mirada posicionaa al sujeto frente el mundo y lo desmarca.

> El sujeto, asomado a la ventana de su pupila, configura todo aquello como un mundo, como escena del mundo. A la relación entre objetos, entre «cuerpos» dispuestos en un espacio, los cortes de la palabra le imprimirán el tiempo (Alemán, Larriera, 1998: 187).

Las imágenes y la mirada como bien intuye Hoffmann son las auténticas detentadoras del fenómeno siniestro, que quedará siempre velado en la representación, que excederá con lo real el sentido de las palabras. «Lo siniestro es condición y es límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado» (Trías, 2006: 34).

> "Detrás" de los fenómenos de la fenomenología, por esencia no hay ninguna otra cosa; en cambio, es posible que permanezca oculto lo que debe convertirse en fenómeno. Y precisamente se requiere de la fenomenología porque los fenómenos inmediata y regularmente no están dados. Encubrimiento es el contraconcepto de fenómeno (Heidegger, 2003: 56).

El vínculo entre la mirada y el sujeto es clave en las películas de Lynch para que emerja lo siniestro. Además de la relación que existe entre las dos secuencias de *Twin Peaks*: *fuego camina conmigo* e *Inland empire* que acabamos de citar, pensamos también en los personajes de Fred y Pete de *Carretera perdida,* que miran extraños sus reflejos como si no se reconocieran en ellos, o, sobre todo, en las desorientadas protagonistas de *Mulholland Drive* e *Inland Empire.* Estas últimas caen en el delirio y desdoblan su identidad cuando su mirada no reconoce la realidad en la que se desenvuelven, las relaciones causa-efecto se alteran, cede lo simbólico y no pueden articular su continuidad en ella. Sus realidades se desmoronan y entremezclan junto con el MRI que articula las películas de Hollywood que soñaron interpretar como actrices, caso de Betty en *Mulholland Drive,* o que efectivamente interpretan, caso de Nikki en *Inland Empire*. El sueño de Hollywood deviene pesadilla y ambas se disocian y confunden con sus dobles. Al introducir la reflexión metacinematográfica en ambas obras, Lynch asocia la quiebra de los códigos que en el MRI enhebran la narración, con la angustia delirante de sus protagonistas ante la caída de la realidad que las sostiene como sujetos porque «la angustia nos introduce la función de la falta» (Bassols, 2015: 45). De esa brecha lo siniestro supura en toda su radicalidad como indicación del vacío que nos habita y que lo simbólico trata de cubrir sin conseguirlo.

2.4.2.1. El doble en *El hombre de arena*

Freud habla también de esa instancia separada del yo que otorga la posibilidad de que el hombre sea capaz de autoobservación. Esta es la característica más extraña y particular del carácter siniestro del doble. En *El hombre de arena* no existe la figura explícita del doble del protagonista, Nataniel, pero sí que se produce un desdoblamiento en la posición de su mirada. En la transmisión de la mirada entre el protagonista y El hombre de arena en el relato de Hoffmann, la disociación está cerca de ser la misma que se experimenta en el caso del doble, porque hay una usurpación o suplantación de la mirada de Nataniel por parte de El Hombre de arena, que parece conocerle como si fuera él mismo y es capaz de preveer todas sus reacciones.

En el caso de la autómata Olimpia ya vimos que a través de los ojos de la autómata el abismo le devuelve a Nataniel una mirada posicionada en lo imposible, la mancha. El objeto nos mira y estamos allí para vernos mirar. Con lo que la autoobservación a la que Freud se refiere, su alteridad, está presente en Nataniel a través de ese particular anclaje de la mirada. Este desdoblamiento de la mirada supone pues una manifestación de lo siniestro que afecta a la identidad yoica de manera similar a la del doble, porque suplanta la posición del sujeto y rompe el hiato con el cuerpo que proyecta su mirada. Aunque como afirma Freud tras analizar el *doppelgänger*: «Nada de lo que hemos dicho basta para explicarnos el extraordinario grado del carácter siniestro que es propio de esta figura» (1974: 2483 y ss). En relación a esa mancha que produce el extrañamiento de lo siniestro, Žižek cita a Lacan y su concepto de mirada.

> Es crucial para la concepción lacaniana de la mirada que esta implique una inversión de la relación entre sujeto y objeto: tal como la expresa Lacan en su seminario XI, existe una antinomia entre el ojo y la mirada, es decir la mirada está del lado del objeto, ocupa el lugar del punto ciego en el campo de lo visible desde el cual la propia imagen fotografía al espectador. O bien, tal como lo expresa Lacan en su seminario I, en una extraña evocación de la escena central de La ventana indiscreta (*Rear window*, 1954) [...] Puedo sentirme bajo la mirada de alguien cuyos ojos no puedo ver, ni siquiera indicar. Solo se requiere que haya algo que signifique para mí la posibilidad de que haya otros. Esta ventana, si se oscurece un poco, y si tengo razones para pensar que hay alguien detrás, es directamente una mirada (Žižek, 2006: 95-96).

2.4.3. La repetición

Freud condiciona la repetición como experimentación de lo siniestro a que se dé en «ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias» (1974: 2483 y ss). El autor hace un paréntesis en Hoffmann y pasa a relatar una experiencia propia que le aconteció por un barrio de Italia y que le despertó la sensación de lo siniestro. En ella, volvió por error y contra su voluntad hasta tres veces al mismo lugar del que quería alejarse. El hecho de que esta repetición fuera involuntaria es lo que le produjo una impresión de indefensión que generó la sensación de lo siniestro. La repetición, cuando esta trata de evitarse, parece impuesta por un factor ajeno a nuestra voluntad. Esa involuntariedad característica de la

repetición siniestra también la halla Freud en otros ejemplos, e impone a quien la sufre una idea de destino nefasto o ineludible «donde en otro caso solo habríamos hablado de casualidad» (Freud, 1974: 2483 y ss).

El retorno de lo semejante está muy próximo a la repetición, porque todo retorno es repetición en cierto modo. El autor incide en ese retorno de lo semejante sobre un impulso de repetición compulsiva e inconsciente capaz de sobreponerse al principio del placer, algo que se puede encontrar con nitidez en el niño y en el psicoanálisis del neurótico. Encontramos la infancia como punto de origen de todas las manifestaciones de lo siniestro. Vimos que en esa repetición es fundamental su carácter involuntario. La repetición es pulsión, es goce, es una manifestación del inconsciente. Al producirse provoca una sensación de inermidad que lleva al extrañamiento, este extrañamiento se produce porque dicha repetición crea una sensación que supone una ausencia de control sobre la realidad que provoca incertidumbre, ya que esta parece tomar una dirección ajena a la voluntad del sujeto respondiendo a intereses ominosos. En este punto coincide el extrañamiento de la repetición con aquel que puede provocar la figura del doble, ambos remiten a cierta sensación de exterioridad y autoobservación del sujeto, otra vez una mirada externa, de Cosa.

Tenemos el ejemplo de la experiencia propia que narra Freud en Italia en la que parece atrapado en el espacio/tiempo al retornar al mismo lugar una y otra vez. Aquí la crisis de identidad se mantiene por detrás de la idea de destino dirigido o realidad alterada que asalta en primer término a través de un espacio/tiempo que demuestra su fragilidad como construcción de la conciencia[17]. Algo al ser reencontrado constante e involuntariamente es interpretado como una señal nefasta, un signo cargado siniestramente que nos dirige hacia su consecución fatal, a través del cual el sujeto siente sobre él una mirada exterior.

Creemos que la remisión a la fase del espejo en lo siniestro de la repetición es similar a la del doble, aunque iniciada esta vez desde otra percepción en su relación con el mundo exterior; nos referimos al tiempo y al espacio en el que se desenvuelve el sujeto una vez constituido frente al mundo. Si en los casos anteriores lo siniestro apunta directamente al umbral de la constitución del yo, aquí lo hace mediado por el extrañamiento que le produce la fugaz percepción de que el tiempo y el espacio son también dos construcciones de la consciencia, que no existen por sí mismos. No hay espacio ni tiempo sin sujeto.

En ese asalto inesperado de lo repetido se pone en duda la realidad, con esa sensación de *déjà vu*, o repetición de lo ya vivido, que incita a sentir la alteridad adoptando la posición de una mirada externa. Como en el resto de fenómenos de lo siniestro, todo cuestionamiento fugaz que el yo se haga sobre su percepción del mundo va a implicar una incertidumbre acerca del carácter seguro de la realidad en la que se desenvuelve. El fenómeno hace `sentir´ al sujeto que la realidad es una construcción y que es él quien la soporta.

Notas al capítulo segundo

1. Para quien haya leído a Freud su justificación no sorprende, siempre consciente del delicado material del que se hacía cargo mediante el método psicoanálitico, optó por exponer sus estudios desde la duda abierta, su necesidad de cercanía y comunicación con el lector es una constante en sus obras. Eso sí, siempre con el fin de legitimar sus investigaciones.
2. Lo simbólico es un término de Lacan y está relacionado con la palabra que ayuda a cubrir lo real y a inscribir la singularidad del sujeto en el mundo. La función del padre simbólico es esa, la de introducir la posición del tercero que es él y la de dar «la primera palabra simbólica: No [...] y esa palabra entonces se hace relato. Y el relato permite simbolizar las llamas de lo real. Y así introyectar el escenario ardiente de la escena primordial en el inconsciente que por esa misma vía nace» (González Requena, 2010: 24-28).
3. Efectivamente la experimentación de lo siniestro responde muy bien a las características fenomenológicas de *punctum* Barthesiano, o de esa imagen reveladora de algo que se abre a un *tercer sentido*. Su sacudida es eminentemente personal y especialmente intensa.
4. Incluimos aquí la reseña que hace en el ensayo el propio Freud del cuento *El hombre de arena* de E.T.A Hoffmann. Además de certera, se puede advertir en qué lugares del argumento hace hincapié el psicoanalista.
«El estudiante Nataniel, con cuyos recuerdos de infancia comienza el cuento fantástico, a pesar de su felicidad actual no logra alejar de su ánimo las reminiscencias vinculadas a la muerte horrible y misteriosas de su amado padre. En ciertas noches su madre solía acostar temprano a los niños, amenazándolos con que «vendría El Hombre de la Arena», y efectivamente, el niño oía cada vez los pesados pasos de un visitante que retenía a su padre durante la noche entera. Interrogada la madre respecto a quién era ese «arenero», negó que fuera algo más que una manera de hablar, pero una niñera pudo darle informaciones más concretas: «Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren dormir, les arroja puñados de arena a los ojos, haciéndolos salir ensangrentados de sus órbitas; luego se los guarda en una bolsa y se los lleva a la media luna como pasto para sus hijitos, que están sentados en un nido y tienen picos curvos, como las lechuzas, con los cuales parten a picotazos los ojos de los niños que no se han portado bien».
Aunque el pequeño Nataniel tenía suficiente edad e inteligencia para no creer en tan horripilantes cosas del arenero, el terror que éste le inspiraba quedó, sin embargo, fijado en él. Decidió descubrir qué aspecto tenía el arenero, y una noche en que nuevamente se lo esperaba, se escondió en el cuarto de trabajo de su padre. Reconoce entonces en el visitante al abogado Coppelius, personaje repulsivo que solía provocar temor a los niños cuando, en ocasiones, era invitado a almorzar; así, el espantoso arenero se identificó para él con Coppelius. Ya en el resto de la escena, el poeta nos deja en suspenso sobre si nos encontramos ante el primer delirio de un niño poseído por la angustia o ante una narración de hechos que, en el mundo ficticio del cuento habrían de ser considerados como reales. El padre y su huésped están junto al hogar, ocupados con unas brasas llameantes. El pequeño espía oye exclamar a Coppelius: «¡Vengan los ojos, vengan los ojos!», se traiciona con un grito de pánico y es prendido por Coppelius, que quiere arrojarle unos granos ardientes del fuego a los ojos, para echarlos luego a las llamas. El padre le suplica por los ojos de su hijo y el suceso termina con un desmayo seguido por una larga enfermedad. [...] Un año después, en ocasión de una nueva visita del «arenero», el padre muere en su cuarto de trabajo a consecuencia de una explosión y el abogado Coppelius desaparece de la región sin dejar rastros.
Esta terrorífica aparición de sus años infantiles, el estudiante Nataniel la cree reconocer en Giuseppe Coppola, un óptico ambulante italiano que en la ciudad universitaria donde se halla viene a ofrecerle unos barómetros, y que ante su negativa exclama en su jerga: «¡Eh! ¡Nienti barometri, niente barometri! –ma tengo tambene bello oco…bello oco». El horror del estudiante se desvanece al advertir que los ojos ofrecidos no son sino inofensivas gafas; compra a Coppola un catalejo de bolsillo y con su ayuda escudriña la casa vecina del profesor Spalanzani, logrando ver a la hija de éste, la bella pero misteriosamente silenciosa e inmóvil Olimpia. Al punto se enamora de ella, tan perdidamente que olvida a su sagaz y sensata novia. Pero Olimpia no es más que una muñeca automática cuyo mecanismo es obra de Spalanzani y a la cual Coppola -el arenero- ha provisto de ojos. El estudiante acude en el instante en que ambos creadores se disputan su obra; el óptico se lleva a la muñeca de madera, privada de ojos, y el mecánico, Spalanzani recoge del suelo los ensangrentados ojos de Olimpia, arrojándoselos a Nataniel y exclamando que es a él a quien Coppola se los ha robado. Nataniel cae en una nueva crisis de locura y, en su delirio, el recuerdo de la muerte del padre se junta con esta nueva impresión: «¡Uh, uh, uh! ¡Rueda de fuego, rueda de fuego! ¡Gira, rueda de fuego! ¡Muñequita de madera, uh! ¡Hermosa muñequita de madera, baila…baila…!» con estas exclamaciones se precipita sobre el supuesto padre de Olimpia y trata de estrangularlo.
Restablecido de su larga y grave enfermedad, Nataniel parece estar por fin curado. Anhela casarse con su novia (Clara), a quien ha vuelto a encontrar. Cierto día recorren juntos la ciudad, en cuya plaza principal la alta torre del ayuntamiento proyecta su sombra gigantesca. La joven propone a su novio subir a la torre, mientas el hermano de ella (Lotario), que los acompaña, los aguardará en la plaza. Desde la altura, la atención de Nataniel es atraída por un personaje singular que avanza tratando de hallar algo en su bolsillo, y al punto es poseído nuevamente por la demencia, tratando de precipitar a la joven al abismo y gritando: «baila, baila, muñequita de madera!». El hermano atraído por los gritos de la joven la salva y la hace descender a toda prisa. Arriba, el poseído corre de un lado para otro, exclamando: «¡gira, rueda de fuego, gira!», palabras cuyo origen conocemos perfectamente. Entre la gente aglomerada en la plaza se destaca el abogado Coppelius, que acaba de aparecer nuevamente. Hemos de suponer que su visión es lo que ha desencadenado la locura en Nataniel. Quieren subir para dominar al demente, pero

Coppelius dice, riendo: «esperad, pues ya bajará solo». Nataniel se detiene de pronto, advierte a Coppelius y se precipita por la balaustrada con un grito agudo: «¡Sí! ¡Bello oco, bello oco!». Helo allí, tendido sobre el pavimento, su cabeza destrozada…pero El Hombre de arena ha desaparecido en la multitud» (Freud, 1974: 2483 y ss).

5. La misma certidumbre que el MRI como adaptación del relato al lenguaje fílmico asienta en el espectador.

6. En adelante la citaremos como *Vértigo*.

7. «Recordemos la relación antinómica de la mirada y la visión tal como la articula Lacan en su *seminario XI*: la visión— es decir el ojo que ve el objeto— está del lado del sujeto, mientras que la mirada está del lado del objeto. Cuando miro un objeto, el objeto está siempre mirándome de antemano, y desde un punto en el cual yo no puedo verlo» (Žižek, 1994: 35).

8. «Según la teoría lacaniana, toda pantalla de realidad incluye una "mancha" constitutiva, la huella de lo que hubo que excluir del campo de la realidad para que ese campo adquiriera coherencia; esa mancha aparece en la forma de un vacío que Lacan denomina *objet petit a.* Es el punto que yo, el sujeto, no puedo ver: me elude en la medida en que es el punto desde el cual la propia pantalla "devuelve la mirada", me observa, es decir, el punto desde el cual la propia mirada está inscrita en el campo visual de la realidad» (Žižek, 1994: 138).

9. «El yo conciencia, dice Lacan, nace por identificación en la imago que le otro le brinda». (Lacan, Jacques 1953-54: *El Seminario 1; Lo escritos técnicos de Freud,* Paidós, Barcelona, 1983; 1954-55: *El seminario 2: el yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona, 1983.; 1955-1956: *El seminario III: Las psicosis*, Paidós Barcelona, 1984. En (González Requena, 2010: 15).

10. Difícil no ver en ese «regreso» del sujeto, en ese rescate de las garras de la locura, otro «regreso» de entre los muertos: el de Scottie en *Vértigo* tras ser víctima, como Nataniel, de otro engaño que acaba en la aparente muerte de esa imagen amada, Madeleine, que se comporta por momentos como una autómata movida por los hilos de una puesta en escena dirigida por alguien en la sombra.

11. «Finalmente, el atormentado presentimiento de que Coppelius destruiría su amor le inspiró el tema de una de sus composiciones. Se describía a sí mismo y a Clara unidos por un amor fiel, pero, de vez en cuando, una mano amenazadora aparecía en su vida y les arrebataba su alegría. Cuando por fin se encontaban ante el altar aparecía el horrible Coppelius que tocaba los maravillosos ojos de Clara; éstos saltaban al pecho de Nataniel como chispas sangrientas encendidas y ardientes, luego Coppelius se apoderaba de él, le arrojaba a un círculo de fuego que giraba con la velocidad de la tormenta y le arrastraba en medio de sordos bramidos. Es un rugido, como cuando el huracán azota las espumas de las olas en el mar, que se alzan, como negros gigantes de cabeza blanca, en furiosa lucha. En medio de aquel salvaje bramido oye la voz de Clara: «¿no puedes mirarme? Coppelius te ha engañado: no eran mis ojos los que ardían en tu pecho, eran ardientes gotas de sangre de tu propio corazón… yo tengo mis ojos, ¡mírame!». Nataniel piensa: «Es Clara, y yo soy eternamente suyo. Es como si dominase el círculo de fuego donde se encuentra, y el sordo estruendo desaparece en un negro abismo» (Hoffmann, 2009: 36).

12. «Para que un trauma brote se necesita un impulso de la realidad... un accidente que lo desencadene» (Lacan, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis,* en Žižek, 1994: 134).

13. «La mancha solo puede devolver la mirada al sujeto de su deseo» (Žižek, 1994: 127).

14. En el sentido Heideggeriano del término, similar a ese inconsciente que atraviesa al sujeto en el psiconanálisis.

15. «El lenguaje – ya cada lenguaje, cada lógica, cada ciencia- construye una malla que cubre lo real volviéndolo inteligible [...] Existe realidad objetiva, desde luego, pero solo en tanto que la construimos» (González Requena, 2010: 8-23).

La realidad es una construcción «Y la construimos, ¿con qué? ¿Con qué sino con las palabras? Ya lo hemos señalado: en el principio fue el verbo, pero antes del principio el caos de lo real estaba ya allí. De modo que hubo principio porque llegaron las palabras y comenzaron a tallar la realidad» (González Requena, 2010: 24).

16. «La función del objeto nostálgico es ocultar la antinomia entre el ojo y la mirada [...] la mirada inocente-ingenua del otro que nos fascina en la nostalgia es en última instancia la mirada de un niño» (Žižek, 1994: 140).

17. El descubrimiento de la Teoría de la relatividad que afecta al espacio/tiempo de Einstein trasladó, en cierto modo, esta subjetividad acerca de ambas percepciones al campo de lo objetivo y demostrable para la ciencia.

CAPÍTULO TERCERO

Lo siniestro y la angustia

3.1. Cuestiones previas

En el primer capítulo contrapusimos la pretensión de totalidad del MRI al resto donde se fragua lo siniestro. En el capítulo dos centramos nuestra atención en el término tal como lo conocemos hoy a partir del referencial estudio que hizo Freud en su ensayo *Lo siniestro*. De él han pervivido especialmente la definición principal y sus figuras representantes, que se han convertido en muchos casos en iconos del terror cinematográfico.

> Los conceptos y las proposiciones fenomenológicos originariamente extraídos, están expuestos, por el hecho mismo de comunicarse en forma de enunciado, a la posibilidad de desvirtuarse. Se propagan en una comprensión vacía, pierden el arraigo de su propio fundamento (Heidegger, 2003: 56).

Tal como advierte Heidegger encontramos una pérdida de arraigo en el fenómeno siniestro, motivada por la confusión de lo siniestro con lo terrorífico y apuntalada por el etiquetado de productos de las industrias culturales. Sin embargo, destaca sobre todo el olvido de su raíz angustiosa, pues recordemos que tal como lo define Freud lo siniestro es un tipo de angustia. En nuestro empeño por tratar de profundizar en el escurridizo fenómeno, la cuestión de la angustia nos permitió introducir algunas referencias puntuales de Heidegger que pudieran servir de avanzadilla a este capítulo con el que intentamos rescatar la importancia de ese afecto en lo siniestro.

De igual modo encontramos en el segundo capítulo dos rasgos más de lo siniestro a partir del estudio de *El hombre de Arena* de Hoffmann: la incertidumbre y la relación de las imágenes con la mirada, la cuestión de la subjetividad. Para abordar estas cuestiones introducimos algunas citas y conceptos psicoanáliticos que exceden a Freud y pertenecen a Lacan, como:

orden simbólico, la Cosa, la mancha, el objeto a, el estadio del espejo, lo real…En ocasiones citamos a Lacan por medio de Žižek, ya que este autor articula el psicoanálisis de forma diáfana para elaborar sus reflexiones sobre los discursos audiovisuales, entre ellos el cine. El motivo que nos ha llevado a estas inclusiones es que no podemos relacionar directamente a Freud con Heidegger a través de la angustia, sin tener en cuenta, al menos tangencialmente, a ciertos autores que se han ocupado del pensamiento de Freud, entre los que destaca Lacan, ni dejar de lado la literatura que han escrito otros pensadores en torno a ellos o a la angustia.

> Hubo dos grandes desmantelamientos del sujeto moderno de un alcance radical y definitivo, que son Heidegger y Freud [...]. Ellos dos no habían conversado nunca, pero dada la deconstrucción del sujeto moderno llevada a cabo por ambos, intuyendo el alcance de tal operación sobre el sujeto, Lacan organizó una relación inédita entre Freud y Heidegger. No es una relación explícita, a veces está sugerida, casi de manera tácita, en los textos de Lacan (Alemán, Larriera, 2006: 35).

La inquietud que mueve esta investigación, la inmersión en lo siniestro y su representación cinematográfica, encuentra por otra parte, un límite. Si abrimos la puerta a ocuparnos del término dándole la extensión que merece desde el psicoanálisis y la filosofía que se ha hecho cargo de él (principalmente fenomenológica y existencialista), o de algunos de los aspectos que aparecen directa o indirectamente relacionados al fenómeno, tendremos ante nosotros una tarea inabarcable, que por una parte excede, en mucho, nuestros conocimientos en esas áreas y por otra aleja inevitablemente la investigación de la especialidad audiovisual a la que nos vinculamos académicamente.

No obstante, una vez expuesto lo anterior, no podemos abandonar el estudio del concepto de lo siniestro ciñéndonos a su definición sin más, pues el impulso que motiva la presente tesis doctoral es por un lado la intuición de que todavía queda algo qué decir del él y, por otro, la constatación de que el término es empleado hoy en muchas ocasiones de forma genérica y errónea.

Optamos por comenzar entonces localizando lo siniestro como resto frente a las ínfulas de totalidad del MRI en el capítulo primero, para adentrarnos después en el segundo con el referencial ensayo de Freud y analizar El hombre de Arena con el fin de comprobar qué elementos narrativos activaba Hoffmann para convocarlo. Encontramos que el relato anticipa el incipiente surgimiento del cine y pone en juego lo siniestro, además de por la presencia de las figuras de Freud, por medio de la incertidumbre interpretativa a partir de la aprehensión de las imágenes de la mirada subjetiva de Nataniel que, traumática, desafía el orden de la realidad acotada por las palabras. Estas apreciaciones propiciaron que acudiéramos a diversos autores y a conceptos lacanianos para puntualizar y enriquecer mediante citas las cuestiones que apreciamos en la narración. La intención de estas sucintas reseñas a estos autores, además de la de apoyar en ellas los encuentros de nuestra investigación, es la de invitar a la lectura de todos ellos a aquel que quiera adentrarse en profundidad en las posibles ramificaciones y orígenes de lo siniestro. Especialmente importante fue el pensamiento de

Lacan y sus términos relativos a la cuestión de la mirada, como el objeto a, la Cosa y la mancha, así como el orden simbólico y la formación del yo en el estadio del espejo.

En este capítulo tres alcanzamos ahora a Heidegger y la cuestión nuclear de la angustia en lo siniestro a la que vamos a dedicarle por entero este capítulo. Exponer el pensamiento de Heidegger en *Ser y tiempo* para, en apenas treinta páginas, relacionar la angustia con lo siniestro es una labor que nos ha resultado, cuanto menos, compleja y de la cual no podemos dejar de albergar dudas acerca de la consecución de sus objetivos. Para emprender esta tarea hemos partido de la cuidada y detallada edición que hace de dicho título la editorial Trotta. Del mismo modo que en el capítulo anterior, citamos autores y obras que se ocupan de los temas que abordamos y que pueden alumbrarnos con algo de su luz, son: Jacques Lacan en su *Seminario X: La angustia* (1962-1963), *La angustia. Introducción al Seminario X de Jacques Lacan* (2007) y *Extimidad* (2010) de Jacques-Alain Miller, *Lacan: Heidegger* (1998) o *Exitencia y sujeto* (2006) de Jorge Alemán y Sergio Larriera, *Angustia y Sentido. La nada tiene la palabra* (2002) de Fernando Ojea, *El Caballo del pensamiento* (2011) de Miquel Bassols… Todos ellos pueden aportarnos una mayor precisión terminológica que nos ayude a fundamentar y asociar las ideas relacionadas con la angustia y lo siniestro de este capítulo, así como otras cuestiones que surgen acerca de la mirada y la sensación de incertidumbre que gira en torno a ellas. Pese a nuestro intento por ser lo más rigurosos posibles dentro de nuestros condicionantes, somos conscientes de la ingente cantidad de bibliografía esencial que nos hemos visto obligados a dejar fuera. Queremos, al menos, dejar constancia aquí de ese hecho.

Durante este capítulo aportamos, además, comentarios ocasionales que relacionan lo tratado con diversos momentos cinematográficos, principalmente el cine de Hichcock, Lynch y Sirk. Hacemos especial hincapié en el icono de la casa, lugar donde conviven lo familiar y lo siniestro y símbolo de la falta de refugio del sujeto. El fin es no perder de vista el carácter eminentemente audiovisual de esta investigación, además de permeabilizar el apartado teórico en torno a lo siniestro para el encuentro que le aguarda con la práctica análitica de las imágenes cinematográficas que tendrá lugar en el siguiente bloque.

La consideración de retomar el estudio de lo siniestro para reivindicarlo como angustia puede ser interesante para recordar las especificidades del fenómeno y abrir lo siniestro a otras conexiones. Ahí nos detendremos, con todas las carencias de extensión y conocimientos de las que somos conscientes. El objetivo es simplemente señalar posibles rutas que den cuenta de la complejidad del fenómeno y reivindicar su matiz eminetemente subjetivo frente al reduccionismo de su etiquetado actual.

En consecuencia y a modo de recapitación al finalizar este capítulo nos aventuraremos a proponer una definición de lo siniestro, alejada de su etiquetado genérico actual, que dé cuenta de algunos de los matices diferenciadores que han llamado nuestra atención en esta primera parte de la investigación. A esa definición de lo siniestro será a la que nos referiremos cuando tratemos de localizarlo en las películas que posteriormente analizaremos.

3.2. La angustia en lo siniestro. Freud y Heidegger

> En la angustia uno se siente "desazonado". Con ello se expresa, en primer lugar, la peculiar indeterminación "del nada y en ninguna parte" en que el Dasein se encuentra cuando se angustia (Heidegger, 2003: 207).

Retomamos la angustia para ocuparnos expresamente de ella como síntoma de la irrupción de lo siniestro porque la consideramos fundamental para ahondar en el fenómeno. Somos conscientes de que nos reúne aquí lo siniestro fílmico, y de él nos ocuparemos a fondo en la segunda y tercera parte de este trabajo con los consiguientes análisis fílmicos, pero, precisamente por este motivo, para estar en disposición de concretar los momentos de irrupción de lo siniestro en las películas y localizarlo como algo independiente del terror, como un sentimiento más próximo al angustioso punzamiento que provoca su aparición en el espectador, trataremos de profundizar algo más en él. Esa posibilidad nos la da la angustia. Así, tras estudiar lo siniestro en Freud en el anterior capítulo encontramos oportuno esbozar, aunque sea muy brevemente, el concepto de angustia que Heidegger traza en *Ser y tiempo,* porque lo consideramos muy cercano al tipo de angustia que aparece anudada a lo siniestro. Todo ello sin perder de vista el concepto de angustia de Lacan que desarrolla en su *Seminario X*. «La angustia nos enseñan desde siempre, es un temor sin objeto [...] la angustia nos introduce [...] la función de la falta» (Lacan, 2015: 145).

Expusimos en el capítulo anterior que Freud dejó aparte, `olvidó´, la angustia al tratar lo siniestro para centrarse en sus figuras representantes (el doble, el autómata, la amputación de los ojos, la repetición…), sin embargo, consideramos que la angustia sirve de enlace entre el fenómeno que manejan ambos autores desde el psicoanálisis y la filosofía. Una aproximación a este afecto puede aportar más luz al término ya que pensamos que lo siniestro y su angustia están tan íntimamente unidos que se confunden, no puede existir el uno sin el otro. Así lo expresó el propio Freud: «Quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido especial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es siniestro» (Freud, 1974: 2483). Recuperar el fenómeno como angustia permite que lo siniestro, como clase de angustia, sea señal de lo real. Lacan dedica el capítulo XII de su seminario X a «La angustia, señal de lo real».

El ensayo sobre lo siniestro de Freud pretende dar cuenta de una sensación no abordada anteriormente con detenimiento, que es especialmente esquiva y está estrechamente vinculada a la estética. La angustia que despierta en lo siniestro establece un puente con la filosofía de Heidegger, de ese entrelazamiento da buena cuenta el siguiente párrafo que nos recuerda mucho a la súbita aparición de lo siniestro que vimos en Freud:

> La angustia originaria puede despertar en cualquier momento en el *Dasein*[1]. Para ello no es necesario que la despierte ningún acontecimiento extraordinario. El profundo alcance de su reino se halla en proporción con la pequeñez de lo que puede llegar a ocasionarla. Está siempre alerta y siempre lista para saltar, si bien raras veces llega a hacerlo y dejarnos en suspenso (Heidegger, 2003: 40).

Sondearemos la posible relación de la angustia que permite acceder a la intuición del ser olvidado en Heidegger con lo siniestro. Lo siniestro es una clase muy particular de angustia, y como tal, un afecto. «La angustia es un afecto» (Lacan 2015: 27) que tiene sus propias características diferenciadoras, entre las que destacan una fugaz intensidad, la excepcionalidad de su acontecimiento y percepción, el extrañamiento del sujeto que la sufre y la consiguiente sacudida acerca del estatuto de la realidad en la que se desenvuelve. Justamente las mismas características que tiene `la resolución precursora´ de Heidegger, ese momento en que, según el autor de *Ser y tiempo*, la angustia permite proyectarse hacia la muerte e intuir el ser olvidado para retomar la responsabilidad de su existencia.

Por todo ello pensamos que existen indicios que apuntan a una estrecha relación entre la angustia siniestra ante lo familiar olvidado que retorna y la angustia de Heidegger que permite percibir el retorno del ser olvidado. Ambos retornos se manifiestan además de la única manera posible, como fenómeno, como intensa y breve sensación más allá de lo simbólico que hunde sus huellas en el sujeto que la sufre.

Nuestra intención en este capítulo es centrar la atención en el tratamiento de la angustia en Heidegger, que comparte con el inconsciente del psicoanálisis la consideración de ser manifestación de algo reprimido que permanece oculto, pero que se siente a su vez muy íntimo y cercano. A partir de ahí trataremos de hallar las afinidades y remisiones recíprocas con lo siniestro de Freud. El objetivo es profundizar algo más en el fenómeno desde las distintas perspectivas de abordaje que nos ofrecen estas dos disciplinas. Un ejemplo de las conexiones que se establecen entre ambos autores en relación a la angustia y lo siniestro da buena cuenta las siguientes palabras de Heidegger:

> El hecho de que el *Dasein* esté completamente atravesado por una conducta que consiste en desistir da testimonio del permanente carácter manifiesto, aunque desde luego oscurecido, de la nada, la cual originariamente sólo se desvela en la angustia. Pero esto significa que dicha angustia suele mantenerse reprimida[2] en el *Dasein*. La angustia está aquí. Sólo está adormecida. Su aliento vibra permanentemente atravesando todo el *Dasein*… (Heidegger, 2003: 39).

Heidegger habla de un olvido del ser en el yo desde las raíces del pensamiento filosófico y recurre también al término represión para referirse a la angustia como manifestación de la nada del ser que permanece latente, adormecida, y que aún así lo atraviesa como algo ajeno a la consciencia, del mismo modo que hace el inconsciente con el sujeto del psicoanálisis.

Insistimos, pese al ámbito filosófico en el que vamos a adentrarnos, no perdemos de vista que nuestro objetivo es acercarnos a una definición de lo siniestro que ponga de nuevo en primer término su carácter angustioso. Queremos reivindicar el afecto de su angustia y rescatarla del olvido sin renunciar a la especificidad de su incertidumbre ante la realidad que constituye otro de sus rasgos habitualmente soslayados. De esta forma, a partir de la angustia y la incertidumbre de lo siniestro pretendemos abarcar aspectos del fenómeno que nos permitan identificar de forma más certera su aparición en las obras fílmicas de las que nos ocuparemos

en la segunda parte de la investigación. La especial intensidad del carácter angustioso de lo siniestro provoca una incertidumbre en el estatuto de la realidad que afecta a la inscripción en el mundo del sujeto que la sufre y que permite localizar el fenómeno más allá del etiquetado genérico del terror con el que la industria trata de acotarlo. La angustia y la fugaz caída de la realidad, la incertidumbre yoica que se vislumbra ante ella, nos permite localizar lo siniestro en películas de géneros alejados del terror.

A colación de lo anterior nos permitimos un paréntesis para avanzar un ejemplo ilustrativo de lo expuesto. Se trata de lo siniestro que encontraremos en el análisis de *Solo el cielo lo sabe* (*All That Heaven Allows,* Douglas Sirk, 1955). Allí la sensación aparece íntimamente asociada a un instante de intensa angustia de la protagonista, cuyo clímax se alcanza cuando su propio reflejo le devuelve la mirada a través de la pantalla del televisor. Como demostraremos pertinentemente mediante el análisis fílmico de algunas de las secuencias de dicho film, lo siniestro sale a nuestro encuentro en un melodrama manierista de Hollywood, dicho momento no sería considerado siniestro siguiendo los arquetipos habituales que lo ligan casi exclusivamente al terror. «A la angustia le es inherente una imprecisión y carencia de objeto. Los mismos usos del lenguaje lo reconocen así al cambiar su nombre por el miedo en cuanto el efecto se refiere ya a un objeto determinado» (Freud, 1976: y 162 y ss).

Solo el cielo lo sabe (1955)

> Para el análisis de la angustia no carecemos enteramente de preparación. Es cierto que aún queda oscura su conexión ontológica con el miedo. Manifiestamente hay entre ambos una afinidad fenómenica. Indicio de ello es que ambos fenómenos quedan ordinariamente indiferenciados y que suele designarse como angustia lo que es miedo y como miedo lo que tiene el carácter de angustia [...]. El ante-qué de la angustia se caracteriza por el hecho de que lo amenazante *no está en ninguna parte* [...]. Viene a significar fenoménicamente que el *ante-qué de la angustia es el mundo en cuanto tal* (Heidegger, 2003: 204-205).

Podemos apreciar en las citas anteriores la proximidad que existe entre el miedo y la angustia, pero también la diferencia inconcreta y personalísima que no aprecia el etiquetado genérico del terror. El terror en cuanto sensación similar en apariencia sirve de amarre próximo para no profundizar en lo siniestro. El miedo es esa salida que le ofrece el uno ante lo que considera irreverente de la pregunta por el ser. «Miedo es angustia caída en el «mundo», angustia impropia y oculta en cuanto tal para sí misma» (Heidegger, 2003: 208).

Profundizar en la angustia de Heidegger puede ayudarnos a ocuparnos del olvido de la angustia de Freud en lo siniestro y a localizar mejor lo siniestro fílmico, ya que el filósofo alemán centra el foco en las implicaciones de su sacudida fenomenológica. En Heidegger la angustia es síntoma del olvido del ser del *Dasein*. La angustia ante la que el *Dasein* retrocede es el *Dasein* mismo, es el estar en el mundo en cuanto a tal. «En realidad no era nada», en efecto: «la angustia como modo de la disposición afectiva fundamental abre el mundo en cuanto mundo» (2003: 206). «Freud hace esa distinción. Piensa que la angustia no tiene un objeto preciso, porque la angustia no sabe de qué se angustia y, Freud dice, no tiene un objeto preciso; mientras que la fobia, sí. La fobia sabe muy bien de qué tiene miedo» (Bassols, 2011:23).

Si lo siniestro es aquello familiar y olvidado que retorna. ¿Puede ser también la manifestación del *ser* olvidado de Heidegger en forma de fenómeno? ¿O es en cambio la nada del ser que nos habita la que se evidencia en ella? Porque la angustia en Heidegger, como lo siniestro en Freud, solo acontece excepcionalmente y produce una inefable desazón.

«Pero ¿qué significa que la angustia originaria sólo acontece en raros instantes? Sólo esto: que en principio y la mayor parte de las veces, la nada se nos disimula en su originariedad» (Heidegger 2003: 36). Lo real, y la manifestación de la nada y del ser, pertenece al ámbito de lo real, queda cubierto por lo simbólico del lenguaje, por la palabra, el relato, la narración de la que el MRI (como soporte simbólico, código) da cuenta en lo cinematográfico. Lo simbólico nos ofrece un amarre como sujetos en el mundo, una malla con la que cubrir lo real y una realidad en la que posicionarnos.

> Signos, objetos, significados, que son el efecto del recorte que la malla de la lengua introduce en lo real.
>
> La red de significantes, como puro sistema formal, recubre lo real y lo ordena lo clasifica y lo conforma, dando por resultado la realidad en tanto tejido ordenado de signos y objetos.
>
> Es evidente lo que se pierde en este proceso: la singularidad radical de cada fragmento de lo real» (González Requena 2010: 18).

En lo cotidiano nos movemos en ese ámbito de significados y significantes con los que formamos la realidad. Ahí es donde Heidegger encuentra la explicación a que la angustia que ligamos a lo siniestro solo se manifieste en contadas ocasiones, porque según él estamos envueltos en nuestros «quehaceres» cotidianos, en la rutina de la realidad con los otros de los que formamos parte. Para Heidegger, la nada, su angustia, se nos disimula «por el hecho de que nosotros en cierto modo nos perdemos completamente en lo ente. Cuanto más nos volvemos hacia nuestro quehacer, tanto menos lo dejamos escapar como tal, tanto más le damos la espalda a la nada» (Heidegger, 2003: 36).

La nada y el ser aparecen unidos, son indisociables. Heidegger coincide con Hegel en la intimidad que existe entre el ser y la nada, cuando este afirma: «Así pues, el puro ser y la pura

nada son lo mismo[3]» (Heidegger, 2003: 42). A este extracto que comenta Heidegger en sus pensamientos acerca de *¿Qué es metafísica?* añade el porqué de su legitimidad: «porque el propio ser es finito en su esencia y solo se manifiesta en la trascendencia de ese *Dasein* que se mantiene fuera, que se arroja a la nada» (Heidegger, 2003: 43).

3.3. Freud y Heidegger frente al yo cartesiano

Tanto el psicoanálisis freudiano como la filosofía fenomenológica de Heidegger inciden desde sus diferentes perspectivas en el tratamiento de un sujeto que desborda el *cogito* cartesiano. El hombre no se reduce al yo, entendido como pura conciencia de sí, y ambos autores abren un cuestionamiento del sujeto/*Dasein*[4] que, en el caso de Heidegger ,alcanza ni más ni menos que a los cimientos sobre los que se sustenta toda la historia de la filosofía, desde Aristóteles hasta la actualidad, y de la que Descartes es heredero.

> El *Dasein* no sólo tiene la propensión a caer en su mundo, es decir en el mundo en que es, y a interpretarse por el modo como se refleja en él, sino que el *Dasein* queda también, y a una con ello, a merced de su propia tradición, más o menos explícitamente asumida. Esta tradición le substrae la dirección de sí mismo, el preguntar y el elegir. Y esto vale, y no en último término, de *aquella* comprensión que hunde sus raíces en el ser más propio del Dasein, es decir, de la comprensión ontológica, y de sus posibilidades de elaboración (Heidegger, 2003: 42).

Heidegger afirma en *Ser y Tiempo* y en sus textos sobre metafísica en los que se basa su filosofía, recopilados en *¿Qué es metafísica?*[5] (2003), que hay un olvido de la pregunta por el sentido del ser a lo largo de toda la tradición filosófica que *insensibiliza* y *desarraiga* al *Dasein*, que equivoca la raíz de donde debería partir el pensamiento filosófico al confundir el ser con el yo. «La pregunta por el sentido del ser no solo no ha sido resuelta, ni tampoco siquiera suficientemente planteada, sino que, pese a todo el interés por la "metafísica", ella ha caído en el olvido» (Heidegger, 2003:42).

Hemos heredado una tradición filosófica que ha cosificado el ser a la conciencia. Heidegger vuelve a colocar en *Ser y tiempo* la pregunta por el ser en el núcleo central de la filosofía. Freud, a su vez, descubre que el yo no es solo consciencia sino que está recorrido por el inconsciente, el sujeto se desconoce a sí mismo, no es una totalidad integrada en la consciencia. «La conciencia es solo una cualidad o atributo de lo que es psíquico, pero una cualidad inconstante» (Freud, 1988: 241).

> Tanto Freud como Heidegger constituyen los dos procedimientos más exhaustivos del desmantelamiento del sujeto moderno. Por ello la existencia mantiene esta afinidad estructural única con la división inaugural del sujeto en psicoanálisis. Existencia y sujeto del inconsciente, ambos están interferidos en su relación consigo mismos por una estructura que no les permite reencontrarse en su síntesis última. Dicho de otra manera, tanto la existencia como el sujeto dividido (tachado) no pueden mantener una relación reflexiva consigo mismos (Alemán y Larriera, 2006: 29).

La radicalidad de la propuesta de Heidegger, como la de Freud, pone en entredicho siglos de tradición filosófica y afecta a la base de todo el pensamiento occidental. Las implicaciones del pensamiento de Heidegger son enormes y encargarnos aquí de ellas excede en mucho nuestro ámbito de estudio y competencia. El hecho de sumergirnos en las procelosas aguas de la filosofía tras pasar por el psicoanálisis obedece a la necesidad de explorar el fenómeno de lo siniestro para enriquecerlo desde diferentes perspectivas. Lo siniestro es una vivencia particularísima que incumbe al sujeto que la experimenta y que excede lo simbólico de las palabras y lo subsumible en el dato objetivo de la ciencia. Como sensación única requiere de unas metodologías que pongan el foco de su estudio en la subjetividad del individuo que excede el yo racional al que hasta entonces se le había equiparado.

Ambas disciplinas, tanto el psicoanálisis que inaugura Freud como la filosofía fenomenológica de Heidegger, desde sus diferencias metodológicas y conceptuales, se ocupan de esa parte del sujeto/*Dasein* que escapa al yo consciente. Es decir, se ocupan de los fenómenos y los síntomas, y la angustia y lo siniestro se manifiestan como tales.

La propuesta filosófica de Heidegger «emplea el método fenomenológico de Husserl para proceder a un inédito análisis de la existencia humana donde la angustia ha de jugar un papel estretégico esencial» (Ojea, 2015: 72). Esta propuesta rompe con la tradición filosófica anterior y centra su investigación en el ser del sujeto, desligándolo del yo-conciencia y conectándolo de algún modo con el psicoanálisis en sus intenciones de acceder a su lado oculto. «Aquello que eminentemente permanece oculto o recae de nuevo en el encubrimiento, o sólo se muestra disimulado, no es este o aquel ente, sino [...] el ser del ente» (Heidegger, 2003: 55).

La fenomenología es el método que estudia el fenómeno, aquello que se manifiesta[6]; «lo-que-se-muestra-en-sí-mismo» (2003: 50), considera el estudio de las sensaciones del sujeto como modo de acceder a una verdad[7] que le apela y permanece velada. Heidegger (2003) insiste en que en torno al ser hay un enigma y que esa misma indefinibilidad es la que incita a «ese preguntar que es una búsqueda», que a su vez se convertirá en investigación. Como podemos comprobar, en su búsqueda, Freud y Heidgger localizan algo que está velado a la consciencia partir de la angustia. Seguiremos el rastro de la angustia en Heidegger como manifestación de la nada que apunta a lo más profundo del ser, que es, como el inconsciente en el psicoanálisis, desconocido para el *Dasein*.

Ante las afinidades expuestas entre ambos autores no es casualidad que la famosa frase que resume el saber del psicoanálisis acerca del desconocimiento de uno mismo: «no somos amos en [nuestra] propia casa» (Freud, 1988: 173), encuentre su réplica filosófica en Heidegger cuando, en *Ser y tiempo,* llega a referirse en idénticos términos acerca del extrañamiento de esa llamada interna que provoca la angustia del *Dasein* en su estar-en-el-mundo: «ese que llama es el *Dasein* en su desazón, es el originario y arrojado estar-en-el-mundo experimentado como un *estar fuera de casa* [...] el vocante no es familiar al cotidiano uno-mismo, es algo así como una voz desconocida» (Heidegger, 2003:293).

> ¿Qué podría haber más extraño al uno, perdido como está en el variado «mundo» de los quehaceres, que el sí-mismo aislado en la desazón y arrojado en la nada? «Algo llama» y, sin embargo no ofrece nada que pueda ser comunicado a otros [...] ¿Qué otra cosa le queda sino el poder-ser-sí-mismo, revelado en la angustia? (Heidegger, 2003: 293).
>
> Siendo fundamento, es decir, existiendo como arrojado, el *Dasein* queda constantemente a la zaga de sus posibilidades. Nunca existe antes de su fundamento, sino siempre sólo desde y como él. Ser-fundamento significa, por consiguiente, no ser jamás radicalmente dueño del ser más propio (Heidegger 2003: 301).

¿No se ajusta acaso ese «estar fuera de casa» de la llamada del *Dasein* de Heidegger al inconsciente de Freud? Una llamada del *Dasein* que se manifiesta en el fenómeno de la angustia, porque tampoco el inconsciente y sus afectos saben nada de palabras, de lo simbólico y concreto, ni siquiera se desliza en ellos el `sentido´ del tiempo tal como lo entendemos vulgarmente. Su experiencia excede lo comunicable a `los otros´. «La llamada no relata ningún hecho, ella llama sin ruido de palabras. La llamada habla en ese modo desazonante que es el callar» (Heidegger, 2003: 293).

En estos extractos del pensamiento de Heidegger hemos podido comprobar cómo ambas metodologías apuntan a un objetivo compartido de desvelamiento de algo que permanece oculto en el sujeto/*Dasein* al yo de la consciencia. De este modo, valiéndose de la fenomenología[8] como método, *Dasein* e inconsciente fragmentan la unidad del yo consciente cartesiano (*cogito sum*) desde sus diferentes áreas de estudio, para hallar lo oculto del sujeto/*Dasein* que le rebasa: «…Si se pretende partir de un yo o sujeto inmediatamente dado, se yerra en forma radical el contenido fenoménico del *Dasein*» (Heidegger, 2003: 67).

La angustia tiene una importancia capital en la revelación del *Dasein* en Heidegger. Lo siniestro podría estar relacionado con ese ser olvidado que se manifiesta a través de la angustia, que podríamos considerar su síntoma. Recordemos que lo siniestro es para Freud la manifestación de aquello familiar y olvidado que retorna desde lo reprimido.

> Este rechazo de la cuestión del ser (el ser de la filosofía precartesiana) caracteriza el nacimiento de la ciencia en el sentido moderno [...]. Este vaciamiento del sujeto operado por Descartes corresponde a la operación de la *Verwerfung* freudiana: algo es rechazado en lo simbólico. Y cuando hay algo rechazado en lo simbólico, eso condiciona su retorno en lo real. Lo rechazado retorna como desecho, como resto (Alemán y Larriera, 1998: 128).

Tenemos pues en común entre Freud y Heidegger el hallazgo de un sujeto que no se reduce al yo-consciencia y que permanece desconocido a sí mismo en su existencia. La metodología fenomenológica de Husserl será herramienta de desvelamiento de lo oculto, primordial en Heidegger para intuir el *Dasein*, mientras Freud se ocupa de la angustia como síntoma para ahondar en el inconsciente. «Fenomenológico es todo lo relativo al modo de la mostración y explicación, y todo el aparato conceptual requerido en esta investigación» (Heidegger, 2003:

57). Ambos consideran el afecto de la angustia manifestación de algo que atraviesa al sujeto y permanece velado a la consciencia.

3.4. *¿Qué es metafísica?* y *Ser y tiempo*. Conceptos básicos de la filosofía de Heidegger

Antes de adentrarnos de lleno en la angustia en Heidegger para relacionarla con lo siniestro, nos ocuparemos de algunos conceptos básicos de la filosofía y la metafísica de Heidegger que se desprenden de sus obras *Ser y tiempo* y *¿Qué es metafísica?* que enmarcan la aparición de esa angustia y permiten calificarla de reveladora, de afecto fundamental de la existencia.

3.4.1. La resolución precursora

> Con el fenómeno de la resolución hemos sido llevados ante la *verdad* originaria de la existencia. Al estar resuelto el *Dasein* queda desvelado para él mismo en su cada vez fáctico poder-ser y, de esta manera, él *es* en sí mismo este desvelar y quedar desvelado (Heidegger, 2003: 323).

Un *Dasein* realizado para Heidegger es aquel capaz de arrancarse del futuro y ser-su-ahí a cada instante. Pero antes, ese *Dasein* ha debido de encargarse de su ser y la única manera de hacerse cargo de él es volviendo la vista hacia la certeza de su muerte, es lo que Heidegger llama «la resolución precursora». Tras afrontar esa desazonante experiencia el *Dasein* es capaz de retomar la existencia haciéndose cargo de sus posibles, porque el *Dasein* es, ante todo, posibilidad. Mediante la resolución precursora el *Dasein* ha devenido consciente de su ser como ser vuelto hacia la muerte, y tras afrontar ese trance angustioso asume su existencia como aquella que es posible solo en cuanto la arranca de las garras del tiempo. El *Dasein* es responsable ante sí mismo de su existencia. Heidegger escribe una frase que condensa todo este pensamiento de una forma tan contundente y breve como bella: «Por encima de la realidad está la posibilidad» (Heidegger, 2003: 58).

Nos acercamos de nuevo a la angustia, pues la resolución precursora supone un viaje temporario[9] ni más ni menos que hasta el umbral mismo de su pérdida, allá donde al *Dasein* le aguarda la muerte. Esa proyección del *Dasein* hacia la intuición del último límite de su existencia posible, ese retorno de la nada donde dejará de ser-ahí que es la muerte, genera angustia y, si se soporta la tentativa de fuga, le permite intuir al ser que ahí se manifiesta.

> Desde sí mismo, el sujeto no puede abordar su propia mismidad, en tanto que la división o fractura de la existencia excluye la posibilidad de ese acto reflexivo, va a venir en su lugar la situación límite que es lo que precisamente le enseñará, le demostrará a la existencia cuál es la única forma posible de conquista sobre su ser en «sí mismo» (Alemán y Larriera, 2006: 37).

La angustia para Heidegger es afecto revelador de la existencia. Tras lo expuesto constatamos el vínculo de la disposición afectiva de la angustia en Heidegger con ese ser olvidado en su temporeidad al que da acceso. Por ese motivo, de entre las disposiciones afectivas que para

Heidegger son fenómenos fundamentales e inherentes al ser que permanece velado, la angustia ocupa un lugar privilegiado.

La angustia en la resolución precursora revela también la percepción vulgar del tiempo en quien la experimenta. Ya que, según Heidegger, tras ella el *Dasein* precursor se hará cargo de sí, se retomará como responsable de su ser-ahí. Podemos deducir entonces que este ha regresado de esa experiencia angustiosa con un sentido alterado del tiempo en relación a los otros, esto es, consciente de la temporeidad que lo rige y gobierna en una caída que lo ata a una cotidianidad ocupada que le tranquiliza y estresa al mismo tiempo, pero que le permite, a cambio, evadirse de esa angustia en su constante mantenerse ocupado. En cualquier caso, pese a ese encubrimiento que le ofrece lo cotidiano, no se puede huir de uno mismo, la angustia le perseguirá siempre y ocasionalmente, de forma inesperada, hará acto de presencia.

La experiencia de la resolución precursora derriba ni más menos que la estructura simbólica sobre la que se construye la consciencia del sujeto, por lo tanto arrastra consigo el cuestionamiento de la realidad en la que se halla el *Dasein*. Este cuestionamiento desazonante, esa profunda zozobra, sacude las bases más arraigadas sobre las que sostiene su constitución yoica. Por eso la angustia es el afecto esencial en Heidegger. No puede hablarse de resolución precursora sin angustia. Esto sucede porque la angustia es el único afecto que toca de una forma u otra al ser olvidado que a través de ella se hace presente. «La angustia abre, pues, al *Dasein* como ser posible, vale decir, como aquello que él puede ser únicamente desde sí mismo y en cuanto aislado en el aislamiento» (Heidegger, 2003: 206).

3.4.2. La temporeidad

Debido a la relación constitutiva entre ser y tiempo el desentrañamiento de la esencia del tiempo deviene crucial para Heidegger, ya que en él está implícita la condición existentiva del *Dasein*. En el tiempo se inscribe el ser una vez arrojado al mundo: «La temporeidad se nos mostrará como el sentido del ser de ese ente que llamamos *Dasein*» (Heidegger, 2003: 38).

Al igual que sucedió con el concepto comúnmente aceptado del ser que se confundía con el yo-consciencia, Heidegger considera que existe una comprensión vulgar y equivocada del tiempo «que se mantiene vigente desde Aristóteles hasta Bergson» (Heidegger, 2003: 39). De este modo, para el autor, no solo el ser, sino también el tiempo está errado. «La problemática central de toda ontología hunde sus raíces en el fenómeno del tiempo…» (Heidegger, 2003: 39).

Al concepto vulgar del tiempo Heidegger contrapone el de temporeidad, para diferenciar con este último un sentido del mismo que se vehicula en el ser del *Dasein* y que va más allá del mero estar en el tiempo. Para Heidegger el *Dasein* no es solo su pasado, sino que acontece siempre desde su futuro. El autor apela a un concepto fenoménico del tiempo para lograr su aprehensión, alejándose del concepto impropio y vulgar del mismo en el que nos

desenvolvemos en la cotidianidad. Esto es, Heidegger pretende que derrumbemos la estructura simbólica del concepto de tiempo en la que nos desenvolvemos y lo percibamos, mediante la resolución precursora, como un fenómeno indesligable del propio ser.

El tiempo como fenómeno a experimentar es el que propone también Lynch en *Inland Empire.* Obra en la que altera la relación vulgar del tiempo que impera en el MRI, con la ruptura de la linealidad narrativa y las relaciones causa-efecto que sufre su protagonista, Nikki (Laura Dern), que vive su particular resolución precursora. La identidad de Nikki se oscila y desconcierta al encontrarse en realidades y tiempos cambiantes que saltan de sus goznes. Tras sufirir una experiencia angustiosa la protagonista logra finalmente trascender y liberarse de la maldición. «Solo el abandono de una identidad segura hará posible pasar de un sí mismo impropio a una nueva versión del sí mismo» (Alemán y Larriera, 2006: 57).

Inland Empire (2006)

Heidegger afirma que solo en cuanto ser y tiempo son constitutivos del *Dasein* puede este experimentar cierta verdad de la existencia desde la resolución precursora. Esta resolución precursora eyecta al *Dasein* a una experiencia angustiosa que le acerca a la intuición de la nada proyectándose ante la muerte a través de ese `nuevo´ sentido del tiempo (temporeidad). Esta vivencia le permitirá retomar la responsabilidad de su existencia.

> El haber-sido emerge del futuro, de tal manera que el futuro que ha sido (o mejor, que está siendo sido) hace brotar de sí el presente. Este fenómeno que de esta manera es unitario, es decir, como futuro que está siendo sido y que presenta, es lo que nosotros llamamos la temporeidad [...] El contenido fenoménico de este sentido, tomado de la constitución de ser de la resolución precursora, le da al término temporeidad su plena significación. El uso terminológico de esta expresión debe excluir, por lo pronto, todas aquellas significaciones del «futuro», el «pasado» y el «presente» que nos asaltan a partir del concepto vulgar del tiempo [...] los conceptos de «futuro», «pasado» y «presente» provienen en primer lugar, de la comprensión impropia del tiempo (Heidegger, 2003: 341-342).

Ese concepto fenoménico es decisivo en Heidegger para llegar al ser y ahí alcanza otro punto de coincidencia con Freud, que también rompe con el concepto lineal del tiempo propio de la consciencia sobre la que se asienta el yo al hablar del inconsciente. El inconsciente de Freud y sus procesos anímicos se hallan «fuera del tiempo», de forma similar a como lo `siente´ el ser de Heidegger. De ahí, quizás, el extrañamiento y la fugacidad con que se percibe lo siniestro.

> El principio kantiano de que el tiempo y el espacio son dos formas necesarias de nuestro pensamiento, hoy pueden ser sometidos a discusión como consecuencia de ciertos descubrimientos psicoanáliticos. Hemos visto que los procesos anímicos inconscientes se hallan en sí «fuera del tiempo». Esto quiere decir, en primer lugar, que no pueden ser ordenados temporalmente (Freud 1988: 295).

Quizás por ello la angustia sea el afecto fundamental que se manifiesta *en* la resolución precursora al punzar el ser y acceder por un instante a él, pues perdura en el *Dasein fuera del tiempo* y al margen del sentido vulgar con que se percibe por la cotidianeidad del uno y la consciencia. Para Freud el inconsciente es atemporal, como el ser abierto en la resolución precursora para Heidegger. A través del fenómeno de la angustia se le permite al *Dasein* interiorizar la temporeidad propia del ser olvidado, esa que es atemporal en el mismo sentido que en el inconsciente. El afecto de la angustia permite intuir al ser y acceder a lo oculto y reprimido, que ambos autores sitúan en todo caso, más allá de la consciencia.

> Los procesos del sistema inconsciente se hallan fuera del tiempo: esto es, no aparecen ordenados cronológicamente, no sufren modificación ninguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él. También la relación temporal se halla ligada a la labor del sistema consciente. Los procesos del sistema inconsciente carecen también de toda relación con la realidad[10] (Freud, 1988: 208).

El sentido vulgar del tiempo es la base sobre la que se asienta la consciencia del yo que se percibe como continuidad. El tiempo es una percepción de la conciencia que puede ser alterado cuando se experimenta la temporeidad del ser, o bien ante lo oculto, reprimido, cuando se manifiesta lo siniestro. Estos fenómenos, la angustia de Heidegger y lo siniestro en Freud, como si de agujeros negros se tratasen, rasgan la malla de la realidad al manifestarse como una íntima singularidad que altera la percepción común del tiempo. Ambos abren paso al desbordamiento de una angustia que en su momento climático extraña al sujeto que la sufre para sentirse como siniestra, pues esa temporeidad *es* retorno de lo olvidado, manifestación fugaz del ser, la nada, experiencia de lo real que le recorre, añadiría el psicoanálisis. La concepción vulgar del tiempo se desmorona cuando asalta lo siniestro, como el propio Freud sintió ante la `repetición´ que experimentó en Italia.

Si el concepto vulgar del tiempo cae, asoma la manifestación de aquello más propio familiar e íntimo de nosotros que es, para Heidegger, el ser olvidado. Y lo hace bajo la máscara de la angustia que en su clímax puede sentirse como específicamente siniestra. Para el psicoanálisis lo que cae es la estructura de la realidad sobre la que se asienta el sujeto, en esa caída se manifiesta fugazmente lo real de la existencia a través del inconsciente, que comparte ese sentido tempóreo con el ser olvidado de Heidegger.

Vimos en el capítulo anterior que una de las características de lo siniestro es la fugaz alteración en la percepción del tiempo y tratamos las particularidades de la repetición como manifestación del fenómeno. La repetición sacude al tiempo presente y lo refiere a un pasado que `retorna´ replegándose sobre sí como si se tratase de la representación retardada de un

presente. Esta repetición incide además en el espacio de la circunspección, tal como lo refería Freud, pero también sobre la linealidad del tiempo, la percepción ordenadora de su causa-efecto, pues hay una alteración de esta en la repetición que se percibe siniestra.

La linealidad del tiempo es una de esas certezas incuestionables sobre las que se sostiene la identidad del sujeto en su realidad con el mundo. Así, como le sucede a Nikki en *Inland Empire*, una alteración en la percepción del tiempo desestabiliza y cuestiona la realidad del sujeto que la experimenta y con ella su identidad, su concreción en el mundo. En la manifestación de lo siniestro se produce una zozobra que hace temblar la percepción del espacio-tiempo que, en la repetición, provoca un extrañamiento, *déjà vu*, que revela un instante al tiempo y al espacio como meras construcciones de la consciencia.

3.4.3. Espacio

Así como Heidegger distinguió con el término temporeidad el tiempo del ser para diferenciarlo de la concepción común del tiempo, hará lo propio con el espacio, el cual peca, según él, de la misma concepción vulgar, errada en cuanto incompleta, en la que el espacio es entendido únicamente como *res extensa* desde Aristóteles. Para Heidegger «El espacio no está en el sujeto, ni el mundo está en el espacio. El espacio está más bien «en» el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo, constitutivo del *Dasein*, ha abierto el espacio [...] El *Dasein* es espacial en un sentido originario» (Heidegger, 2003: 132). Por lo tanto el mundo constituye el espacio que guarda una estrecha relación con el *Dasein*. El rasgo esencial del *Dasein* es la aperturidad, en ella comparece en el mundo como temporeidad y como espacialidad (desalejación y direccionalidad).

Heidegger desmonta la herencia de lo comunmente aceptado como espacio entendido solo como *res extensa*. De esta manera hace depender el espacio-mundo a la temporeidad del sujeto, ambas son esenciales a él y no existen sin él. El espacio y el tiempo se forman entonces a partir de la constitución del sujeto, para ello este debe separarse primero de los entes y las cosas del mundo al que ha sido eyectado y tomar conciencia de sí.

Si lo pensamos con detenimiento la filosofía que desarrolla Heidegger en *Ser y tiempo* es la propuesta más radicalmente liberadora que se ha articulado nunca para colocar al hombre en el centro de la existencia. Sin él nada existe. Él es su propia posibilidad y en cuanto tal, esta posibilidad debe ser arrancada por él mismo del futuro a cada instante.

Siguiendo la estela de lo apuntado Heidegger recuerda que el espacio acaba relacionándose con el lenguaje de forma casi fundacional en el sujeto. Dicho lenguaje le permitirá también constituirse en una realidad en relación con los otros. Al igual que hizo Freud al ocuparse de lo siniestro Heidegger se refiere a los orígenes del lenguaje, en este caso para hablar de la relación entre lenguaje, espacio, *Dasein* y yo.

> E incluso cuando el *Dasein* se refiere explícitamente a sí mismo diciendo yo-aquí, esa determinación local de la persona debe ser comprendida desde la espacialidad existencial del *Dasein*. Al hacer la interpretación de esta espacialidad, insinuamos ya que este yo-aquí no se refiere a un punto privilegiado del espacio: el ocupado por la cosa yo, sino que se comprende como un estar-en… (Heidegger, 2003: 139).
>
> W. von Humboldt ha llamado la atención sobre las lenguas que expresan el «yo» por medio de un «aquí», el «tú» por un «ahí» y el «él» por un «allí», es decir –gramaticalmente formulado— que traducen los pronombres personales por adverbios de lugar [...] Observamos que los adverbios de lugar se relacionan con el yo en cuanto *Dasein*.«Aquí», «allí» y «ahí» no son primariamente simples determinaciones locales del ente intramundano que está en ciertos lugares del espacio, sino caracteres de la espacialidad originaria del *Dasein*. Los presuntos adverbios de lugar son determinaciones del *Dasein*: tienen primariamente significación existencial y no categorial. Pero tampoco son pronombres [...] La significación propiamente espacial que con relación al *Dasein* tienen estas expresiones demuestra empero que una interpretación del Dasein no distorsionada por la teoría, comprende a éste inmediatamente en su espacialidad, es decir, en su desalejante y direccionado «estar en medio» del mundo ocupándose de él. En el aquí, el *Dasein* sumido en el mundo no habla en dirección a sí, sino, alejándose de sí, en dirección al «allí» de algo circunspectivamente a la mano; y sin embargo, pese a ello, se menciona a sí mismo en su espacialidad existencial (Heidegger, 2003: 139-140).

El concepto de lenguaje como malla, en el sentido que le da Saussure, aparece y teje la realidad en un espacio en el cual el *Dasein* existe desde el momento de su emergencia localizadora del yo. Heidegger se percata de la importancia del primer lenguaje y del primer habla que son esos pronombres personales, que marcan el espacio desde donde emerge un sujeto consciente. Ese espacio no solo delimita su identidad en el cuerpo, sino que lo hace en relación a los otros. Esta asociación entre identidad reconocida y delimitada en su espacio mediante el lenguaje es fundamental para Heidegger, porque el *Dasein* en su estar en el mundo está con otros que son, como él, *Dasein*.

Son precisamente estos entes que son sus `iguales´, esos otros, los que al señalarle le incluyen en el espacio simbólico del lenguaje y le reconocen como sujeto en la realidad. En esa relación yo-tú la posición de `el otro´ es fundamental, porque es ese exterior que le señala e inscribe, le reconoce también en el mundo en relación con los otros *Dasein* y con las cosas, «allí», «él». Luego, no solo la palabra, también el punto de vista del yo que emerge ya desde un lugar, su espacio, y que se constituye en ese juego de miradas con la imagen primordial, deviene fundamental para anudar una realidad del mundo en la que comenzar a sostenerse como sujeto separándose del resto de los entes. Como dijimos al tratar lo siniestro en Freud, lo siniestro se manifiesta a través de las imágenes y el emplazamiento de la mirada del sujeto es clave, porque el fenómeno es particular y único, subjetivo, lo que puede resultar angustioso y siniestro para uno puede no serlo para otro.

3.4.4. Lenguaje

El lenguaje y su red de significantes nos ofrecen una realidad en la que desenvolvernos. «Recubre lo real y lo ordena, lo clasifica y lo conforma, dando por resultado la realidad en el tejido ordenado de signos y objetos» (González Requena, 2010: 18). Sin embargo, pese a ese empeño del lenguaje por ofrecernos unos significantes, a partir de los cuales conformamos la realidad desde nuestro fantasma para dar sentido a las imágenes del mundo guardándonos de lo real, existe siempre un resto. Como advirtió Kant: «la cosa en sí, lo real del mundo, en su ser irreductible a la razón, seguía, a pesar de todo, ahí» (González Requena, 2010: 8). Las sensaciones, los fenómenos solo pueden ser experimentados. Lo real escapa a lo simbólico de la palabra, a toda ciencia, código o paradigma. De ahí la importancia de la palabra para enhebrar esa malla de realidad donde establecer al sujeto y salvarlo del delirio de lo real, pues: «Cuando pensamos abstractamente, corremos el peligro de desatender las relaciones de las palabras con las representaciones de cosa inconscientes» (Freud, 1988: 225).

> El territorio de la verdad se detiene con el lenguaje, pero el significado continúa hacia lo que Wittgenstein denomina lo inefable [...]. Pero advierte que «el sujeto habita ese límite, que es el límite del lenguaje». También Lacan indicaría años más tarde que sólo puede existir el sujeto que habla (Català, 2009: 63).

La tendencia alucinatoria del pensar inconsciente nos sumerge en lo real. No solo las imágenes quedan liberadas a la abstracción, sino también las relaciones de causa-efecto al percibir a través del inconsciente el tiempo propio tal como lo describe Heidegger, como una temporeidad. Es posible que en esa pérdida original, en ese inevitable olvido del ser del *Dasein* cubierto por el yo consciencia, se encuentre aquello que nos hace humanos. El fantasma ronda cerca.

> El significante juega y gana, dice Lacan, y estar apresado en la lengua conduce a una elección forzada: ganar un lugar como sujeto en el campo del significante es perder el ser en la vida natural.
>
> Siempre hay una pérdida cuando se elige [...] por ello para todo viviente que hable, el vínculo con lo real es fantasmático [...] el fantasma conecta al que habla con lo real que ha perdido (Alemán, Larierra, 1998: 254-255).
>
> Esa “mancha” es un significante, no un objeto [...]. Esta aparición fantasmática de un significante sobre la pantalla sigue la lógica del síntoma *qua* retorno de lo reprimido [...] lo excluido de la realidad reparece como una huella significante (Žižek, 1994: 176).

Las características primordiales de la existencia del *Dasein* de las que habla Heidegger: la aperturidad, la desalejación, la circunspección…reflejan nuestra necesidad innata de búsqueda, cercanía, posesión y redescubrimiento, y son, al fin y al cabo, una sed que se proyecta también en cierto modo en la pulsión de muerte, un ansia de reintegración de las cosas que nos circundan. «Lo inanimado era antes que lo animado» (Freud, 1988: 306). La muerte es un retorno a lo inanimado orgánico y como tal, implica un regreso a la disolución del yo que antecede a la existencia.

3.4.5. El uno

Llegados a este punto Heidegger hace un inciso. Y es que el *Dasein* es eyectado a un mundo en el que los otros ya han consolidado mediante la palabra un discurso dominante, una realidad ordenada acorde a ciertos intereses de lo que debe ser el mundo, es lo que Heidegger llama el uno. El *Dasein*, en su olvido del ser[11] primordial y merced a sus propias características constitutivas, caerá por sí mismo en el uno. En su naturaleza de aperturidad al mundo y a los demás está inscrita la tendencia innata del *Dasein* a la caída en el uno.

El uno impone sus valores como los naturales de una realidad en la que ya está decidido su estado interpretativo. El uno elabora su discurso, le toma el ser al *Dasein*, le dice cómo comportarse y pensar. Frente a ello la angustia le permitirá al sujeto intuir al ser en la resolución precursora, tomar conciencia de su existencia impropia bajo la realidad del uno y retomar su responsabilidad como sujeto para hacerse cargo de sus posibles. La angustia para Heidegger si se afronta es liberadora, pues permite vislumbrar la existencia impropia[12] del uno en la que el *Dasein* se desenvolvía. Al tomar consciencia de ello el sujeto podrá salir de esa realidad para hacerse cargo de su ser y sus posibles, en lo que para Heidegger es la existencia propia.

Es en este contexto del uno en el que la angustia de lo siniestro supone también una resistencia al constructo hegemónico, al discurso dominante acerca de la realidad. Lo siniestro, en el ámbito de nuestra investigación, puede brotar en el derrumbe del modo de representación cinematográfico hegemónico donde el uno sostiene su discurso audiovisual: el MRI. Y puede ser también la manifestación de un acto de resistencia ante él cuando surge de la forma fílmica en obras que desvelan que sus códigos son convenciones asumidas, articulados para ocultar las huellas del ente enunciador del discurso, como demostrará Lynch en *Mulholland Drive* e *Inland Empire* a partir de la angustia psicótica de sus protagonistas. La angustia que hace patente la nada es «el motivo de que alrededor de la invención del cinematógrafo, surjan dispositivos espectatoriales que intenten obviar la heterogeneidad del espacio de la representación respecto a su exterior» (Palao, 2004: 233).

> Esta niebla es la que el cinematógrafo, si lo abordamos en su proyección genealógica, quiso convertir en luz y presencia efectiva. Por eso hizo patente la nada, pues ésta no emerge sino en la proyección hacia el Todo, que indica, para la posición del sujeto el agujero de lo real (2004: 232).

Lo siniestro está más presente que nunca en la ocultación nada inocente del sujeto enunciador que tiene lugar con el borrado de las huellas enunciativas del MRI, con el fin de articular discursos audiovisuales que, basados en la apariencia de objetividad informativa y el dato científico, pretenden ofrecer verdades inquebrantables en esa malla de realidad que se teje al servicio del capitalismo[13].

> En principio, lo que implica ese «mantenerse en lo impropio» es la idea de la represión que Heidegger no explicita, pero que se puede deducir: el «uno» con su normatividad, sus aparatos y sus sistemas de sentido puede impedir que la

> existencia se notifique de su incompleción, de su «no ser», de eso a lo que la voz llama. En la malla del tejido del «uno», a pesar de que la existencia está allí arrojada, el «no ser» como tal no irrumpe en la forma de una invocación (Alemán y Larriera, 2006: 44-45).

3.5. La angustia. Afinidades y remisiones entre Freud y Heidegger, de la angustia y lo siniestro

La afectividad es importante tanto en Heidegger como en Freud para trazar la analítica del sujeto y su estar-en-el-mundo, para ambos esa afectividad constituye una vía de acceso, al inconsciente para Freud, al ser del *Dasein* para Heidegger. Heidegger coloca la angustia en un lugar primordial en su búsqueda y le dedica en *Ser y tiempo* el capítulo 40: «La disposición afectiva fundamental de la angustia como modo eminente de la aperturidad del *Dasein*».

> La aperturidad pertenece esencialmente al *Dasein*, su ser se constituye en la disposición afectiva, el comprender y el discurso. El modo cotidiano de ser de la aperturidad está caracterizado por la habladuría, la curiosidad y la ambigüedad. Estos fenómenos muestran la movilidad de la caída, con los caracteres esenciales de la tentación, la tranquilización, la alienación y el enredarse a sí mismo (Heidegger, 2003: 198).

La cita anterior describe que la transversalidad de los rasgos constituyentes del ser del *Dasein* son los que provocan su natural caída en el uno, que parece intrínseca a su aperturidad. De ahí la dificultad y desazón que conlleva salir del uno para retomar la responsabilidad de sí mismo, pues supone ir contra la propia naturaleza del *Dasein* en cuanto arrojado al mundo en su aperturidad con esos otros con los que conforma el uno. El siguiente párrafo enlaza con aquel, e incide en el importante fenómeno del cuidado como totalidad estructural que contiene el ser del *Dasein*, cuya esencia es la existencia.

> Hemos encontrado la constitución fundamental del ente temático, el estar-en-el-mundo, cuyas estructuras esenciales se centran en la aperturidad. La totalidad de este todo estructural se reveló como cuidado. En el cuidado está contenido el ser del *Dasein*. El análisis de este ser tomó como hilo conductor lo que anticipadamente fue definido como la esencia del Dasein, la existencia [...] la elaboración del fenómeno del cuidado proporcionó una mirada al interior de la constitución concreta de la existencia, esto es, a su cooriginaria conexión con la facticidad y la caída del *Dasein* (Heidegger, 2003: 247).

Traemos a la memoria estas coordenadas de la existencia del *Dasein* para retomar la importancia de la afectividad y en particular de la angustia para Heidegger. La angustia será capaz de revelar el ser olvidado, haciéndole recobrar la responsabilidad al *Dasein* para rescatarse a sí mismo de la caída en el estado interpretativo del uno y devolverse a una existencia propia. Esto es, el *Dasein* percibe a través de la resolución precursora que la solida realidad del uno de la que forma parte es mero encubrimiento, que no existe como tal. Esta revelación provoca incertidumbre, extrañamiento y una intensa angustia, este es el momento en que consideramos que la angustia de Heidegger y lo siniestro en Freud se encuentran.

Ese punzamiento de la angustia es también síntoma de emergencia de lo siniestro, como ya apuntó Freud, e intuye, aunque no de forma explícita, el propio Heidegger. El ser es lo más familiar y cercano del *Dasein*, la posibilidad de ser-su-ahí retorna del olvido mediante la reolución precursora. Pero ese retorno del ser es un retorno siniestro, pues trae con él el extrañamiento e incertidumbre ante la realidad propias del fenómeno.

Alcanzar este epígrafe acerca de la angustia es el que da sentido a todo el trayecto que hemos trazado en este capítulo a través de la filosofía desarrollada por Heidegger en *Ser y tiempo*. El recorrido no solo nos brinda una precisa batería terminológica para señalar aquello inefable y escurridizo que estamos tratando, sino que además, nos va a permitir intuir el lugar de la angustia en relación al desvelamiento del ser y a la irrupción de lo siniestro. De este modo, el punto de encuentro de lo siniestro con la angustia en la resolución precursora que desvela la realidad del uno nos permite atestiguar su entrelazamiento. Por otra parte, abre también la posibilidad de que exista una conexión ontológica entre ese tipo de angustia que es lo siniestro y el ser olvidado en la inconsciencia que nada quiere saber de lo simbólico.

> El acceso a un mundo social y simbólico implica inevitablemente una renuncia, nos aleja de una parte de nosotros mismos que siempre nos será ajena y desconocida. Nuestra realidad de sujetos del inconsciente se nos hace evidente y palpable en la medida en que no tenemos el control ni la certeza de nuestra circunstancia (Larraín, Larraín y Huneuus, 2011: 343).

3.5.1. La casa como símbolo

En *Ser y tiempo* la angustia aparece casi en el ecuador del libro, precedido por el capítulo 39: «la pregunta por la totalidad originaria del todo estructural del *Dasein*». En capítulos previos Heidegger ha reivindicado la legitimidad de su pensamiento amparándose en un olvido del ser que desde los orígenes de la filosofía recorre transversalmente todo el pensamiento occidental. Ese olvido del ser propició que el sujeto se asociara a su yo-consciencia, así, el sujeto era algo plenamente conocido y responsable de sus actos. Heidegger utilizó el término *Dasein*, entendido como el «ser ahí» de la existencia que arrojado al mundo se abre a él. El *Dasein* alberga esa parte de sí que es el ser, que se siente tan próximo y cercano que se confunde con el yo-consciencia, pero que velado y alejado de su comprensión se le manifiesta como fenómeno mediante la angustia.

> Quizás al referirse a sí mismo en forma inmediata el *Dasein* diga siempre: «éste soy yo», y lo diga en definitiva más fuerte que nunca cuando «no» lo es. [...] El yo debe entenderse como un índice formal y sin compromiso de algo que en el contexto fenoménico de ser en el que él se inserta quizás se revele como su «contrario» (Heidegger, 2003: 136-137).

Hemos visto cómo Heidegger descompone y muestra las estructuras esenciales que forman el *Dasein*, aperturidad, disposición afectiva… Y que a la vez componen una unidad, que denominará el cuidado. Heidegger acaba disociando desde la filosofía el ser del yo-consciencia, como Freud lo hará en el psicoanálisis respecto al inconsciente. El sujeto ha dejado de

conocerse a sí mismo. Por otra parte Freud distingue a la angustia del miedo y del susto por su relación con el peligro. Para él la angustia es:

> Un estado semejante a la expectación del peligro y preparación para el mismo, aunque nos sea desconocido. El miedo reclama un objeto determinado que nos lo inspire. En cambio el susto [...] nos invade bruscamente cuando se nos presenta un peligro que no esperamos y para el que no estamos preparados; acentúa, pues, el factor sorpresa (Freud, 1988: 278).

Vemos que lo determinante de la angustia es el carácter de lo desconocido que la provoca y esa antesala, en forma de `expectación´ y `preparación´ del peligro, de algo que se anuncia como amenaza inconcreta pero que se siente inminente. La angustia se manifiesta ante la falta de una presencia de algo que no está «en ninguna parte» y que sin embargo se percibe muy cercano.

> Lo amenazante no está en ninguna parte. La angustia «no sabe» qué es aquello ante lo que se angustia [...] Lo amenazante no puede tampoco acercarse desde una cierta dirección dentro de la cercanía; ya está en el «Ahí» – y, sin embargo, en ninguna parte; está tan cerca que oprime y le corta a uno el aliento – y, sin embargo, en ninguna parte (Heidegger, 2003: 205).

Sin embargo, como decía Kant (1781) «la razón humana está acostumbrada a la presencia no a la ausencia». «Cuando al sujeto le falta la ausencia, el vacío posible que hace habitable un espacio, entonces aparece la angustia» (Bassols, 2011: 66). Esa falta de concreción de algo que se teme es lo que le define y diferencia lo siniestro del miedo que el uno de Heidegger echa en cara al *Dasein* cuando le acontece la angustia. El uno reduce la angustia y lo siniestro al miedo para después obviarlos y despreciarlos como amenazas inciertas ante algo infundado, pues este solo conoce de lo concreto[14]. De ahí también la confusión de lo siniestro asimilado a lo terrorífico que se extrapola al cine mediante el etiquetado genérico.

Para el uno solo se mueren los otros y nos invita a rehuir del enfrentamiento con la muerte, en consecuencia desprecia y elude esa angustia que le da la posibilidad al *Dasein* de preguntarse por la propiedad de su existencia. La angustia es para Freud una sobrecarga: «la última línea de defensa contra las excitaciones» (Freud, 1988: 299). Por este motivo coincide con Heidegger en que el primer impulso del sujeto es siempre la huida cuando esta se presenta. «El yo es la verdadera residencia de la angustia» (Freud, 1988: 592). Sentencia que en absoluto contradice al *Dasein* de *Ser y tiempo*, al contrario; vimos que no hay lugar capaz de albergar al *Dasein*, que le haga sentir a este en casa, una vez que para ambos autores la consciencia no le abarca en la totalidad de su existencia.

> El mundo en el que existo se ha hundido en la insignificancia [...]. La nada del mundo frente a la cual la angustia se angustia no significa que en la angustia se experimente una ausencia de lo que debería estar-ahí dentro del mundo [...]. El ante-qué de la angustia ya está, sin embargo, «ahí», es el *Dasein* mismo (Heidegger, 2003: 358).

El sujeto/*Dasein* está atravesado en su estar-en-el mundo por algo de sí mismo que desconoce (llámese inconsciente o ser), no es amo en su propia casa. Si la angustia es la disposición afectiva fundamental que permite la intuición del ser olvidado, este se manifiesta de la única forma que puede hacerlo el inconsciente, a través de su irrupción como afecto.

Es curioso que Freud trate la angustia pero la deje en un segundo plano en relación a lo siniestro pese a especificar a este como una clase concreta de angustia. Sin embargo, sí pone a la angustia como «proceso interior» en relación a la melancolía en *Duelo y melancolía* (1917). Acerca de esa relación entre angustia y melancolía destaca que «el miedo a la muerte que surge en la melancolía se explica únicamente suponiendo que el yo se abandona a sí mismo…» (Freud, 1988: 593). Freud remarca que la angustia ante la muerte es miedo a que «el yo se abandone a sí mismo, como a cualquier otro objeto» (1988: 593).

Esa relación entre la melancolía y lo siniestro que puede deducirse en la carga de los objetos y el abandono del yo la establecen, por ejemplo, Hitchcock en *Rebeca* y Lynch con esos objetos-símbolo que, cargados melodramáticamente, aparecen en sus películas como portadores de la carga siniestra del ausente y de lo real de la muerte. Lo trataremos en los capítulos destinados al análisis de sus películas, pero podemos anticipar que en ellas veremos, además, ese abandono del yo que une la nostalgia y lo siniestro en los atormentados sujetos lynchianos**,** ese extrañamiento que se produce cuando irrumpe lo siniestro en sus imágenes.

Finalmente cabría preguntarse si en lo siniestro, debido a su efecto de extrañamiento de la realidad no se produce una disociación entre el yo y la conciencia que revela lo irreal de su cosificación, sintiéndose el sujeto observado desde el objeto. Algo que evoca el concepto de *mancha* tal como lo expone Žižek a partir del objeto a de Lacan.

> Según la teoría lacaniana, toda pantalla de realidad incluye una «mancha» constitutiva, la huella de lo que hubo que excluir del campo de la realidad para que ese campo adquiriera su coherencia; esa mancha aparece en la forma de un vacío que Lacan denomina *objet petit a*. Es el punto que yo, el sujeto, no puedo ver: me elude en la medida en que es el punto desde el cual la propia pantalla «devuelve la mirada», me observa, es decir el punto donde la propia mirada está inscrita en el campo visual de la realidad (1994: 138).

Esa mirada que marca una posición imposible, la de la visión de sí desde la Cosa, será también el lugar siniestro donde tanto Hitchcock como Lynch colocarán la cámara en relación a sus personajes en plena crisis de identidad y realidad. No es casual que para ambos directores, la casa, el emblema de lo familiar y acogedor, también de la nostalgia, sea en muchas ocasiones el lugar donde deslice su mirada lo siniestro.

> Freud [...] fue un adelantado del melodrama actual en su más pura y positiva esencia, ya que supo extraer de la intrincada y abarrotada estructura de la vivienda victoriana una teoría análoga del alma que a la vez desvelaba los secretos escondidos en ese mismo decorado. Es así como en Freud se reúnen los elementos fundamentales del moderno melodrama: espacio-casa, memoria-tiempo y visión emoción (Català, 2009: 16).

Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (1992)

> ¿No queda perfectamente recogida esta concepción de la mirada en la escena típicamente hitchcockiana de un sujeto que se acerca a un objeto siniestro y amenazador, por lo general una casa? Encontramos en esta escena la versión más pura de la antinomia entre el ojo y la mirada: el sujeto ve la casa, pero la casa, —el objeto—, parece devolverle en cierto modo la mirada… (Žižek, 2006: 96).

Esa mancha de la que habla Žižek evoca a su vez el estadio del espejo. Ese momento donde el yo se constituyó una vez retorna ahora siniestro y desbarrado, en virtud de la mancha, para disolver momentáneamente la mirada del sujeto que se desancla de su cuerpo como veremos que le sucede a Fred en *Carretera perdida.*

Carretera perdida (1997)

Heidegger se refiere a la angustia que «expresa, en primer lugar, la peculiar indeterminación del «nada y en ninguna parte» en que el *Dasein* se encuentra cuando se angustia. Pero la desazón [*Unheimlichkeit*] mienta aquí también el no-estar-en-casa» (2003: 207). El autor utiliza el sentido ambiguo de la palabra alemana *unheimlich* que escoge Freud para hablar de lo siniestro, porque el ser es para Heidegger aquello que el *Dasein* «siente como lo más cercano y sin embargo es lo más alejado de sí mismo» (2003: 207).

El ser es aquello que permanece velado al yo-consciencia. «El *Dasein* tiene como constitución óntica un ser preontológico» (2003: 38). Heidegger se refiere además a esa sensación angustiosa de extrañamiento siniestro, con los términos de «no-estar-en casa». Palabra, casa, como espacio imposible que acoja una existencia que muestra una insaciable necesidad de refugio y pertenencia, y que remite a esa máxima con la que el psicoanálisis freudiano apunta a la incapacidad del yo consciente para dar cuenta de la «totalidad» psicológica del sujeto: «no somos dueños de nuestra propia casa».

«El estar-en cobra el «modo» existencial del no-estar-en-casa [Un-zuhause]. Es lo que quiere decir hablar de desazón («*Unheimlichkeit»*)» (Heidegger, 2003: 207). No hay hogar posible para la existencia, solo temporeidad: «Aquello desde donde el *Dasein* comprende e interpreta implícitamente eso que llamamos el ser, es el tiempo» (2003: 38). Lo siniestro es estar en esa casa impropia que ofrece el uno, como esa casa hueca, mero decorado, que traspasa Nikki en *Inland Empire* y que la lleva a vivir una experiencia angustiosa y reveladora que desafía su concepto de realidad. La casa impropia es también esa que absorbe a Cary como viuda ante el televisor difusor de la realidad del uno que se incrusta en lo familiar en *Solo el cielo lo sabe*, un televisor que es destrozado en el primer plano de *Twin Peaks: fuego camina conmigo.*

> Insecurity, estrangement, and lack of orientation and balance are sometimes so acute in Lynchland that the question becomes one of wether it is ever posible to "feel at home"… If Lynch could be called a Surrealist, it is because of his interest in the "defamiliarization" process and the waking/dream state—not in his frequent use of the absurdo or the incongruos (Rodley, 1997) (Bulkeley, 2003: 49).

Quizás por ello el papel de la casa en Lynch se torna extraño, cuando no cartón piedra, como en *Inland Empire*. Casa como lugar de paso entre varias existencias posibles, realidad y sueño, como en *Mulholland Drive*. Casa concebida en su contrario, como un «no lugar», un espacio para el intervalo entre dos mundos por donde se filtra el mal a través de lo familiar, como veremos en *Twin Peaks*: *fuego camina conmigo.* Jamás en Lynch será la casa un hogar seguro, sino al contrario, un espacio ambivalente donde bajo la apariencia de lo familiar y conocido habita algo siniestro e impreciso. «Si la nostalgia se centra en el hogar, el melodrama lo hace en la casa [...] hasta la forma material del símbolo, dejando atrás su máscara puramente afectiva (Català, 2009: 15).

Twin Peaks, fuego camina conmigo (1992). *Inland Empire* (2006)

«Toda la arquitectura se podría entender así: ¿cómo alojar la nada en la casa para hacerla habitable?» (Bassols, 2011: 68). En esas casas *lynchianas* emergen de entre sus pasillos miradas inseguras, desustanciadas y sin cuerpo, puros fantasmas que traen con ellas la angustia a sus desorientados protagonistas como parte de un trance necesario para retomar la existencia propia, como cuando, de nuevo en *Inland Empire*, Nikki, al fin, halla la paz al encontrar un camino de vuelta a casa para la mujer apresada frente al televisor del hotel. Pero antes del encuentro y liberación final tan recurrente en Lynch es preciso, al igual que en la resolución precursora de Heidegger, afrontar y recorrer la angustia, perderse existencialmente en multitud de pasillos y casas fragmentadas. Y eso cuando estas casas no estallan

directamente o se vuelven infiernos psicóticos por donde tránsita lo desconocido de uno mismo, como sucede en la casa de Fred de *Carretera perdida*.

3.5.2 El extrañamiento de la angustia

> En el relato heideggeriano, la existencia nunca se mueve, al menos en sus momentos decisivos, como un sujeto consciente y reflexivo, sino más bien, tal como se da en la experiencia freudiana, como un sujeto fracturado, afectado de una herida incurable, que recibe las noticias sobre sí mismo a través de aquello que le es más extraño y más irreconocible. La existencia se asoma a la verdad de su constitución por medio de aquello que, desbordándola, la implica (Alemán y Larriera, 2006: 26).

Pero ¿por qué coinciden tanto Heidegger como Freud en que sea la angustia[14] y no otro afecto el que toque de una forma tan particular al ser? Hasta el punto, incluso, de que es la angustia el afecto que desetabiliza la «certidumbre de realidad» que rodea al sujeto tanto en lo siniestro de Freud, como en la resolución precursora. Siendo lo siniestro una forma particular de angustia, Freud se encargó de buscar las respuestas acerca de qué lo provoca en el sujeto. Ya vimos que Freud partía de una obra estética (en este caso literaria) que despertaba el fenómeno, situando en ella los famosos representantes que se han asociado a lo siniestro. Aunque lo siniestro también podía acontecer de forma inesperada en la existencia cotidiana que asaltaba en el sujeto sin causa aparente, como repentino fenómeno.

Esa angustia existencial que asalta tanto en lo siniestro como en la angustia precursora[15] de Heidegger va acompañada de una situación común de extrañamiento que apenas se mantiene unos instantes en el tiempo. Esta alteridad crea la percepción de autoobservarse desde fuera de sí del sujeto, la mancha, y se produce precisamente en el momento de mayor sensación de irrealidad acerca de lo que le rodea. Ahí surge la angustia y no solo ahí, sino con ella, porque igual que el *Dasein* contiene al ser en su esencia existencial, la angustia es la disposición afectiva propia del ser en cuanto este fue, como afirma Heidegger, olvidado por la consciencia y cosificado al yo.

Confundido el ser con la consciencia y por lo tanto considerado familiar y conocido debido a esa íntima cercanía que le incluye en el *Dasein* y le siente como tal, el ser fue olvidado. ¿Y cómo va a manifestarse el ser, en cuanto olvidado, sino como fenómeno que desborda lo simbólico a través de la disposición afectiva que es la angustia? Es la angustia y no otro afecto porque en ella se manifiesta el ser que retorna a sí mismo del olvido, pues ese ser se nos ha vuelto siniestro. Fue cubierto desde el mismo momento en que el sujeto se constituyó en yo-consciente y se inscribió en la realidad simbólica.

3.5.3. La angustia, la incertidumbre y lo siniestro

Las características en las que se manifiesta lo siniestro de Freud provocan en el sujeto la misma sensación de caída de realidad que la resolución precursora de Heidegger. Ambos coinciden en que esa angustia provoca extrañamiento de sí e incertidumbre sobre la realidad. Esta situación se puede deducir directamente de la experiencia de la angustia precursora que, tal como la expone Heidegger, le muestra al sujeto la impropiedad de su existencia en la realidad del uno, mientras que la incertidumbre siniestra se cita por Freud expresamente: «Lo siniestro sería siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido» (1974: 2483 y ss).

Es la incertidumbre sobre la realidad un momento clave para aproximar ambas angustias. La incertidumbre lo es acerca del estatuto de la realidad, así lo afirma Freud repetidas veces en lo siniestro. Pero la intensidad de esa misma incertidumbre que desestructura la percepción de realidad en la que nos desenvolvemos alcanza y pone en duda nuestra construcción identitaria del yo. Nos sobreviene ahora una pregunta: ¿Podría constituir la figura siniestra de la repetición de Freud, una alteración del concepto vulgar del tiempo del que habla Heidegger, un pasaje que permitiera al ser olvidado manifestarse como temporeidad?

La incertidumbre supone un cuestionamiento de la realidad y la posibilidad de despertar a ese inconsciente o ser que se halla «fuera del tiempo». La misma incertidumbre se produce en la angustia de la resolución precursora en Heidegger. Solo así puede cuestionarse el *Dasein* algo tan asentado en él como la realidad impropia que teje el uno y en la que cae de forma natural al arrojarse a la existencia.

El desvelamiento de algo íntimo y oculto es común a ambas experiencias, la angustia siniestra es angustia precursora y la resolución precursora es siniestra en su momento climático. En cambio, se distinguen en su emergencia y en su cierre. Ambas cierran con un retorno al sujeto o *Dasein* que se retoma inmediatamente en el yo-consciente (la fugacidad de la sensación siniestra es otra de sus cualidades), pues permanecer por más tiempo en esa incertidumbre donde caen los soportes sobre lo que se constituye la consciencia solo conduciría a la locura.

La diferencia estriba en que para Heidegger ese retorno se acerca a lo sublime, pues tras la experiencia angustiosa el *Dasein* sale del uno y se retoma en la responsabilidad de hacerse cargo de su existencia propia. Heidegger, pese a citar lo *unheimlich*, se centra en la angustia que se siente de una forma más prolongada en el *Dasein*. Lo siniestro podría tener lugar en Heidegger en el momento climático de la angustia precursora, aquel que permite al *Dasein* reubicarse en la existencia a partir de la asunción de ser para la muerte. Del mismo modo que hablamos de un olvido de la angustia en Freud podríamos hablar de un olvido de lo siniestro en Heidegger.

3.5.4 Excepcionalidad de la angustia

La categoría de excepcionalidad de esta angustia es común a ambos autores. La destaca Freud en su ensayo acerca de lo siniestro y lo hace también Heidegger cuando comenta en torno a ella que «dado el predominio de la caída y de lo público, la «verdadera» angustia es, además, infrecuente» (Heidegger, 2003: 208).

Podemos atisbar motivos parecidos para esa excepcionalidad. Freud hablaba de una especial sensibilidad y estado de ánimo, una receptividad del sujeto para que, si concurren las circunstancias adecuadas, esta incertidumbre emerja en él como fenómeno. En la medida en que Heidegger sitúa al *Dasein* como naturalmente caído en la medianía del uno, también se deduce que esa «verdadera» angustia es infrecuente, porque requerirá que el *Dasein* salga un instante de esa caída en el uno para experimentar la angustia y afrontarla en la resolución precursora.

Esa excepcionalidad característica de esta clase de angustia nos está marcando también su falta de referente simbólico. Reconocemos rápidamente otros fenómenos como la nostalgia, o la alegría, podemos revivir incluso sus causas y evocar el recuerdo de esas experiencias en las que sentimos y traemos al presente parte del devenir de aquellos afectos de nuestra existencia. No sucede lo mismo con la angustia siniestra o precursora que, en su excepcionalidad, apunta a la revelación de algo olvidado que nos atraviesa a modo de sensación, el eco de este afecto es menos claro porque al no poder localizarse en algo concreto, se manifiesta como fenómeno.

Estas excepcionales angustias que alteran la certidumbre de la realidad desembocan en el extrañamiento de uno mismo, el sujeto se siente convocado por algo que desafía su modo de aprehender las cosas y que le anuncia que hay algo más en él que permanece oculto. Algo que es familiar y próximo pero que permanece olvidado retorna con ese matiz ambivalente de lo siniestro, mientras hace temblar las estructuras de espacio y tiempo sobre las que se asienta la conciencia yoica, afecta al orden de la realidad sobre la que se erige y sobreviene un extrañamiento. Primero del mundo, e inmediatamente después y con él, de uno mismo.

3.6 Conclusión de esta primera parte. Una propuesta de definición de lo siniestro cinematográfico

«El ante-qué de la angustia es el estar-en-el-mundo en condición de arrojado» (Heidegger, 2003: 209). Quizás lo siniestro, al fin y al cabo no sea más que eso, un recordatorio desde la sensación del fenómeno de nuestra condición olvidada de seres arrojados al mundo atravesados por un inconsciente que desconocemos, pero que es lo más próximo e íntimo de nuestra existencia, la nada sobre la que nos sostenemos, la reverberación de lo real en el sujeto. La extimidad es el concepto propuesto por Miller que reúne esa ambivalencia original de lo siniestro como aquello más íntimo que se siente como extraño.

> Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior [...]. El término extimidad se construye sobre intimidad. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo [...]. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño [...]. Estamos en una zona donde las negaciones se anulan, como en el ejemplo de *Unheimlichkeit* que Freud tomó (Miller, 2011: 13-14).

Al constituirnos como sujetos arrojados a la existencia, algo tuvo que quedar atrás, velado a la comprensión comunicable en lo simbólico. Ese `algo´ esencial, el ser y la nada en la filosofía existencialista, nos acompaña muy de cerca y emerge excepcionalmente desnortando la percepción de la realidad que nos rodea, mostrándola como lo que es: construcción para sostenernos como identidades únicas sobre el caos de lo real. Lo siniestro, su angustia, irrumpe entonces fugazmente y nos apela, desmonta las estructuras que sostienen nuestra realidad para recordarnos que somos temporeidad ante la muerte, temporeidad que se «sabe» entre dos nadas.

La angustia precursora de Heidegger deviene siniestra porque `toca´ al ser olvidado, lo recupera como fenómeno y lo siente siniestro porque el ser olvidado es la nada que lo habita, lo real del vacío que cubre con la red simbólica. Para Heidegger la angustia es esa revelación existencial que nos deja con la responsabilidad de hacernos cargo de nuestra propia existencia.

> La angustia es entonces el reaseguro de la singularidad del sujeto [...] Angustia como una vía de acceso y a la vez como aquella "defensa" que impide que se reduzca lo real a una última palabra [...]. La angustia designa un agujero en lo real y permite que ese agujero se mantenga (Recalde, 2014: 40).

¿Qué hace retornar de la represión al ser o a lo que fue conocido y olvidado para sentirse como algo siniestro? No se sabe. Quizás sea un pliegue en la malla de la realidad con la que envolvemos el mundo para evitar la angustia de la muerte. Quizás sea su derrumbe simbólico, la mancha que permite que se manifieste un instante lo real del ser olvidado que reclama la propiedad de su existencia. Lo que es seguro es que esa angustia, esa incertidumbre, cuando aparece, devora por un instante como si de un agujero negro se tratase las estructuras de realidad sobre las que nos establecemos, abriendo paso al fantasma. «En lo referente a aquella estructura tan esencial llamada el fantasma. Verán ustedes que la estructura de la angustia no está lejos de ella, por la razón de que es ciertamente la misma» (Lacan, 2015: 11).

Inconsciente o ser, algo nos habita que convive con lo real y es desconocido. Lo siniestro del retorno de lo más íntimo a partir de la angustia nos desvela fugazmente que la realidad del yo no lo es todo, sino solo el constructo que lo sostiene en el mundo.

> El ser humano es esta noche, esta nada vacía, que lo contiene todo en su simplicidad, una riqueza inagotable de representaciones, de imágenes, ninguna de las cuales le pertenece, o bien no está presente. Esta noche, el interior de la naturaleza, que existe aquí –puro yo— en representaciones fantasmagóricas, es noche en su totalidad, donde aquí corre una cabeza ensangrentada, allá otra aparición blanca, que de pronto está aquí, ante él, e inmediatamente después

> desaparece. Se vislumbra esta noche cuando uno mira a los seres humanos a los ojos, una noche que se vuelve horrible.
>
> *La noche en el mundo*. Hegel[16].

3.6.1 Lo siniestro cinematográfico

El capítulo primero nos llevó a identificar la pretensión totalizadora del MRI de sentido unívoco, mediante el cual caló el imaginario fílmico de Hollywood. Apuntamos entonces que lo siniestro surge en la suspensión de sus códigos, cuando la incertidumbre delata una falta irrepresentable. Posteriormente `regresamos´ a Freud y su ensayo sobre lo siniestro, en el que además de su definición y las figuras portadoras de su carga, anotamos que calificaba el fenómeno como un tipo particular de angustia y que incidía en la súbita sensación de incertidumbre acerca de la realidad como otro de sus rasgos fundamentales. Analizamos después la obra que le sirvió de referente para identificar lo siniestro estético en lo literario, *El hombre de Arena,* para ir esbozando ya un acercamiento a lo siniestro cinematográfico, pues el mismo relato avanza ya el cine y articula la aparición de lo siniestro entre lo subjetivo, la mirada y las imágenes del protagonista, en relación a una duda sobre la realidad del relato que queda abierto a interpretación.

> No es en el relato, sino en la visualidad donde radica el aire extraño, a medio camino entre lo hiperreal y lo irreal, de las películas de Lynch. Su poder subversivo nace de que lo extraño nos resulta vagamente familiar, y lo familiar nos resulta desestabilizadoramente extraño (Cavallo, 2009: 327).

La temática y tratamiento de *El hombre de Arena* nos permitió trazar su siniestro paralelismo con la película de Hitchcock, *Vértigo,* e incluir citas y referencias de varios autores, entre ellos Lacan y Žižek, que nos brindaron una terminología precisa para afrontar algunos de los aspectos siniestros que encontramos vertebrados precisamente a través de la mirada. En este tercer capítulo nos hemos encargado de reivindicar el estatuto de la angustia en lo siniestro con Lacan como principal engarce entre Freud y Heidegger. La angustia nos ha llevado a reencontrarnos con algunas cuestiones comunes relacionadas con lo especificamente siniestro que esbozamos en el capítulo anterior en relación a Freud y *El hombre de arena* de Hoffmann, con el añadido de la mayor amplitud, rigor y precisión terminológica que ofrece sobre la cuestión el psicoanálisis, que además brinda posibles nuevas vías de investigación que exceden nuestro ámbito de estudio.

Pese a la evidente brevedad y limitaciones nuestra aproximación a lo siniestro desde la filosofía *heideggeriana* y, sobre todo, el psicoanálisis, nos ha permitido articular nuevos conceptos en torno al fenómeno que nos serán de mucha utilidad en su tratamiento, nos referimos a: el fantasma, la Cosa, el objeto a, el estadio del espejo, u otros como extimidad. Todos ellos aparecen en estrecho contacto con aquello que convierte a lo siniestro en una angustia singular y especifica en ese retorno de lo familiar que lo caracteriza y relaciona en torno a la mirada del sujeto, la identidad, las imágenes y el relato. Es justo en esa bisagra

fantasmática donde discurre el cine para proyectar y nutrir(se) de nuestros deseos. Del deseo del otro a la angustiosa alteridad de lo siniestro habrá un solo paso, un solo gesto, aquel que apunta hacia el vacío de lo real que el paradigma del MRI encubre. Miquel Bassols (2011) enhebra la relación de esos términos psicoanáliticos (la Cosa, el estadio del espejo y el resto irrepresentable de la imagen) con lo siniestro en apenas unas líneas:

> Freud le dio un primer nombre a ese objeto irrepresentable [...], con el término en alemán: *das Ding*, `la Cosa´ [...]. Freud agarra en ese término –*das Ding*– el primer objeto angustiante para el niño (y para el sujeto), y lo que dice es que hay siempre una parte de ese objeto que no es representable, que escapa a toda representación. Hasta tal punto es así que Freud incluso habla a su manera del *estadio del espejo*, cuando habla de ese objeto diciendo que el niño, cuando tiene la imagen del Otro, sea la de la madre o su propia imagen en el espejo, habrá una parte del Otro que podrá hacer homogénea a su imagen corporal y a sus percepciones, y habrá una parte de ese objeto que siempre quedará irremisiblemente fuera de la representación, irrepresentable [...]. La Cosa que no es representable en el espejo, y que cuando aparece, inmediatamente surge la experiencia de lo siniestro (2011: 50-51).

La representación cinematográfica convoca lo siniestro a partir de aquello que lo constituye: las imágenes y el emplazamiento de la mirada del espectador. El cine crea un imaginario para el deseo cubriendo ese resto irrepresentable de las imágenes, esa mancha, que queda fuera del relato con pretensión totalizadora del MRI. Lo siniestro cinematográfico aparece cuando se suspende la narración del MRI y se crea una incertidumbre en la realidad del relato que abre el paso a lo real a través de una mancha en la mirada que evidencia la falacia de totalidad del pretendido lenguaje cinematográfico.

Esa mancha portadora de lo real sacude, entre la identificación y extrañamiento, la extimidad en el espectador. «La circunstancia en la que Lacan obtuvo la palabra extimidad remite a un término alemán, *das Ding* (la Cosa), donde se cruzaban Freud y Heidegger» (Miller, 2011: 13-14).

> La Cosa [...] en ningun momento va a consisitir en algo, sino que será espacio, lugar, lugar central y fundamentalmente «se trata de ese interior excluido que [...] está de este modo excluido en el interior» [...]. La Cosa: lugar extranjero que Lacan no duda en situar como punto inicial —lógico y cronológico— de la organización del mundo (Alemán y Larriera, 1998: 197).

En este tercer y último capítulo de la parte teórica hemos expuesto desde el primer momento, cómo pese a nuestro empeño por desbrozar lo siniestro, nos encontramos con nuestras propias limitaciones por el principal enfoque audiovisual escogido, extensión y conocimientos, para dar cuenta de la gran cantidad de conceptos, obras y autores que, en filosofía y psicoanálisis, han tratado la angustia o conceptos que lindan con ella, lo siniestro o algunos de sus elementos constitutivos o próximos. Esta primera parte de la investigación que aquí finaliza, ha sido un intento de aproximarnos algo más al fenómeno huyendo del estereotipado reduccionismo al que está hoy sometido. En esta zambullida nos han asistido autores que han

alumbrado nuestro camino, aunque muchos otros han quedado injustamente sin abordar. Debido a nuestros condicionantes este acercamiento sesgado es inevitable, somos conscientes de ello. Hemos tratado de acotar el espacio destinado a esta cuestión desde otras disciplinas para no perder de vista el enfoque predominantemente audiovisual de esta investigación: mediante el análisis fílmico trataremos de ocuparnos de lo siniestro en las páginas siguientes.

Llegados a este punto, retomamos ahora la definición de lo siniestro en la representación cinematográfica que esbozamos en los dos primeros capítulos para completarla tras este tercer capítulo: Lo siniestro es una clase de angustia que genera incertidumbre acerca de la realidad ante el retorno de algo familiar olvidado, sacude la identidad del sujeto que lo experimenta y desvela fugazmente lo real que el orden simbólico encubre. Cuando lo siniestro cinematográfico irrumpe en la representación suspende el sentido interpretativo del MRI. El fenómeno se abre paso hasta el espectador a través de una mancha en la mirada que evidencia una falta, un resto en las imágenes que rompe el sentido de la realidad del relato.

A este concepto de lo siniestro es al que nos referiremos cuando señalemos su aparición en las películas que estudiamos a continuación. En los capítulos que componen el siguiente bloque de la investigación vamos a someter a prueba esta idea de lo siniestro cinematográfico, mediante análisis fílmicos que centrarán su atención en cómo se representa lo siniestro en diferentes películas, épocas y géneros del MRI del cine de Hollywood hasta alcanzar el cine de Lynch.

Notas al capítulo tercero

1. En palabras de Heidegger (2003): «El *Dasein* es el ente que soy cada vez yo mismo; su ser es siempre el mío. Esta determinación apunta hacia una estructura *ontológica*, pero solo eso. Al mismo tiempo, contiene la indicación óntica, aunque rudimentaria, de que cada vez que este ente es un determinado yo y no otros. El quién queda respondido desde el «yo mismo», el sujeto, el sí. El quién es lo que a través del cambio de los comportamientos y vivencias se mantiene idéntico y de esta manera se relaciona con la multiplicidad».
«El «yo» debe entenderse solamente como un *índice formal* y sin compromiso de algo que en el contexto fenómenico de ser en que él se inserta quizás se revele como su «contrario».
«No «hay» ni jamás está dado un mero sujeto sin mundo. Y de igual modo, en definitiva, tampoco se da en forma inmediata un yo aislado sin los otros. El *Dasein* no es solamente un problema ontológico, sino que se encuentra también ónticamente encubierto».
«La «esencia» del *Dasein* se funda en su existencia. Si *el «yo» es una determinación esencial del Dasein, deberá ser interpretada existencialmente*.
«Si solo existiendo cobra cada vez el *Dasein* su mismidad, entonces la estabilidad del sí-mismo reclama [...] un planteamiento ontológico-existencial como el único modo adecuado de acceder a su problemática» (2003:135-137).
«El ser del *Dasein* tiene su sentido en la temporeidad» (2003: 40).
Añadimos la nota aclaratoria que aparece en la edición Trotta de *Ser y Tiempo* acerca del Dasein y que arroja luz sobre algunos de los rasgos que forman el *Dasein*: «*Dasein* no significa «ser-ahí», sino *ser su* «Ahí». En segundo lugar, nos da a entender que la abertura al mundo y, por consiguiente, a la totalidad de lo-ente, es el *constitutivo esencial* del *Dasein*. El *Dasein* «*es* su `Ahí´» significa que el *Dasein* al abrirse al mundo, se abre igualmente a sí mismo [...] entiéndase: abierto al mundo, abierto así mismo, abierto a los demás *Dasein* y, sobre todo, abierto al ser».
«El *Dasein* siempre se encuentra en algún estado afectivo» (2003: 470).
Podemos advertir en la definición del *Dasein* sus elementos constitutivos: existencia, aperturidad, temporeidad y estado afectivo.
«La primacía óntico-ontológica del *Dasein* es, pues, la razón de que al *Dasein* le quede oculta su específica constitución de ser [...] El *Dasein* es para sí mismo ónticamente «cercanísimo», ontológicamente lejanísimo y, sin embargo, preontológicamente no extraño» (2003: 37).
Debido precisamente a esa proximidad se produjo la confusión con el yo-consciencia como identidad sobre la que estabilizar nuestra continuidad en el tiempo. «La «esencia» del *Dasein* se funda en su existencia. Si el «yo» es una determinación esencial del *Dasein*, deberá ser interpretada existencialmente» (2003:137).Cercanía que, siendo a su vez lejanía, no puede dejar de recordarnos al inconsciente del psicoanálisis freudiano como lo más próximo y a la vez desconocido.
2. La cursiva es nuestra. Este párrafo es un buen ejemplo de los ecos que se establecen por momentos entre el pensamiento filosófico de Heidegger y el psicoanálisis cuando hablan de aquello interior que se "oculta" tras el yo del sujeto y que permanece no solo adormecido y latente, sino reprimido y desconocido por él, término (el de la represión) de connotaciones eminentemente psicoanalíticas y que tiene similares connotaciones en esta cita.
3. Esta cita de Hegel la extrae Heidegger, y así aparece referenciada, de: *Ciencia de la lógica, libro I, WWIII, p.74.*
4. Sujeto/*Dasein*: El sujeto aquí remite al psicoanálisis en el que este aparece fragmentado, recorrido por un inconsciente que le es desconocido en oposición al sujeto cartesiano anudado al yo. El *Dasein* remite a la filosofía de Heidegger (2003). El *Dasein* es el ente que soy cada vez yo mismo; su ser es siempre el mío. [...] El quién queda respondido desde el «yo mismo», el sujeto, el sí». Un ser entendido como temporeidad, que se «da» en el tiempo, separado del ente y opuesto como el psicoanálisis al sujeto cartesiano sustentado en la pura conciencia de sí.
5. *¿Qué es metafísica?* es, además de *Ser y Tiempo*, el libro en el que nos hemos basado y que recopila en orden cronológico tres textos fundamentales para entender la perspectiva desde la que Heidegger traza el punto de partida de toda su filosofía, son: *Was ist Metaphysik?* (1929), (*¿Qué es metafísica?*) *Nachwort zu. Was ist Metaphysik?* (1943) (*Epílogo a «¿Qué es metafísica») y Einleleitung zu. «Was ist Metaphysik?»* (1949) (*Introducción a «¿Qué es metafísica?*).
6. Manifestación es: «Aquello en lo que algo se anuncia, es decir, no se muestra». La fenomenología abarca en su estudio las manifestaciones, pues la manifestación irradia algo de lo que anuncia que deja a este velado. «Manifestación y apariencia se fundan, de diferentes maneras, en el fenómeno» (Heidegger, 2003: 50). El fenómeno es: «lo-que-se-muestra-en-sí-mismo» (2003: 51).
7. Heidegger (2003) p.53. Verdad entendida como «simple percepción sensible de algo»
8. Heidegger (2003) p. 54-55. «Fenomenología significará entonces hacer ver desde sí mismo aquello que se muestra, y hacerlo ver tal como se muestra desde sí mismo». Y añade: «¿Qué es eso que la fenomenología debe «hacer ver»? [...] aquello que queda oculto en lo que inmediata y regularmente se muestra, pero que al mismo tiempo es algo que pertenece esencialmente a lo que inmediata y regularmente se muestra, hasta el punto de constituir su sentido y fundamento».
9. Heidegger (2003) p.455. Apartado de notas del traductor, temporario es: «Otra denominación de la condición de tiempo [...] Aquí se trata del tiempo del ser mismo.
10. El principio del placer rige en el inconsciente, en el ello de Freud. Además el inconsciente es alucinatorio e impulsivo y «opera con representaciones de cosa en lugar de representaciones de palabras, ignora las condiciones

del mundo exterior y no tiene acceso a ellas, no comprende las relaciones causales». Por el contrario la conciencia se basa en el principio de realidad en el que gobierna el yo y opera con «las funciones de percepción, pensamiento con representaciones de palabra, memoria, prueba de realidad…etc» (Freud, 1988: 628). Extraído de los comentarios de Anna Freud en la introducción a los dos principios del suceder psíquico.

11. Nos decantamos por incidir en un olvido del ser de matiz psicoanalítico, es decir, el olvido del ser en la filosofía, su cosificación al yo, se produce debido a la dificultad de percibirlo sin el yo-consciencia que marcó Heidegger como origen del problema. Este es el gran redescubrimiento de la filosofía fenomenológica de Heidegger y del psicoanálisis Freudiano; concebir algo constitutivo del sujeto, ya sea inconsciente o *Dasein*, separado del yo-consciencia. Por ello cuando hablamos de olvido del ser, nos referimos a ese momento primordial del estadio del espejo en el que el ser se confundirá desde entonces cosificado al yo-consciencia.

12. Sobre el concepto de existencia propia e impropia en Heidegger, Luís Martín Arias (2015) *Lo óntico y lo ontológico en Melancolía de Lars Von Trier*, en Trama y Fondo, número 38. p 13, cita una nota aclaratoria muy acertada acerca de la existencia propia e impropia en Heidegger. La nota está extraída a su vez de: Ferrer García, Alberto (2013) *Temblor sin temor: miedo y angustia en la filosofía de Martin Heidegger* en Revista de Filosofía Factótum, número 10 p 55-67. Es la siguiente: «El Dasein se encuentra en una encrucijada, se ve enfrentado a la escisión clave de su existencia: o bien continua volcado en el ejercicio de la constante huida de sí –la existencia impropia o inauténtica, lo que Heidegger llama el *Dasein* impropio–, o bien aboga por una existencia auténtica, propia, en la que asume desde sí la tarea de hacerse cargo de sí; aún cuando esa tarea de autoconstrucción deba pasar necesariamente por el momento desazonante, "siniestro" (*Unheimlich*), de reconocer que nos es más propia la evanescencia que la solidez; por lo cual el momento de la angustia, de la incertidumbre, no es necesariamente el momento de la desesperación, sino que es el momento de la apertura de sí mismo en lo que de decisivo posee ese sí mismo- en esa capacidad de decisión».

13. Sobre esta cuestión han sido referenciales los trabajos citados en la bibliografía de José Antonio Palao Errando (2004) y Shaila García Catalán (2012).

14. También la angustia en Kierkegaard, La náusea en Sartre, o la nada unamuniana, son otros ejemplos de las diferentes formas de angustia que acercan al ser y a la nada en los pensadores existencialistas.

15. `Angustia precursora´, con este término nos referimos a la angustia que se desprende de la intuición del ser y de su temporeidad al que da lugar la «resolución precursora».

16. Citado en Žižek (2006: 74).

Análisis fílmico

PARTE II

La representación de lo siniestro en Hollywood a través de diferentes etapas y géneros cinematográficos. Clásico, manierista, postclásico.

CAPÍTULO CUARTO

Lo siniestro en el cine clásico

4.1.
Rebeca
(*Rebecca,* Alfred Hitchcock, 1940)

4.1.1. Una obra inclasificable

Comenzamos el recorrido por la representación de lo siniestro en la época clásica de Hollywood con *Rebeca* (1940) la primera película rodada en los estudios de Hollywood por Alfred Hitchcock bajo la alargada sombra del prestigioso productor David O. Selznick, que le antecede en los títulos de crédito. Hemos seleccionado esta obra porque bajo su apariencia de película genérica inscrita en el período clásico se encuentra un director que se desenvuelve en los límites de los géneros de una forma muy particular, convirtiendo sus películas en difícilmente clasificables. Lo muestra ya en esta primera obra en Hollywood, *Rebeca* reúne una serie de particularidades que la hacen difícilmente adscribible a un género determinado, de hecho, la encontramos etiquetada de diferentes formas cuando no directamente como producto de una suma de ellos; melodrama, suspense, *thriller*… No solo los contiene todos, sino que al entremezclarlos incluso en el seno de las mismas secuencias las expectativas genéricas en torno a la obra oscilan constantemente, como lo hace ese indicador interpretativo que es la banda sonora.

4.1.2. Prólogo y presentación de personajes

La película se estructura con la forma clásica aristotélica; con tres partes bien delimitadas de planteamiento, nudo y desenlace. Un breve prólogo, que recuerda inevitablemente y del que parece haber bebido *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), contextualiza todo el film como una ensoñación sacada de entre las brumas del recuerdo[1] de una narradora que encarna su voz en una mirada que recorre en un tortuoso *travelling* una senda hasta dar con una mansión en ruinas, Manderley. Se trata de una mirada subjetiva y etérea, que vaga sin cuerpo hacia un encuentro con el territorio de la memoria. Es una mirada que retorna y se repliega sobre el pasado. Ya ante la casa el movimiento se detiene, adivierte una ilusión óptica descrita por la voz en *off* de la protagonista y provocada por la luna. La voz apela entonces a la imaginación que, como el cine, puede desencadenarse por la simple incidencia de la luz que saca los recuerdos de la oscuridad y parece revivirlos.

Tras estas palabras el *travelling* se reinicia, aproximándose a las ruinas de la mansión hasta alcanzar las derruidas ventanas del ala oeste del dormitorio de Rebeca, a través de la cual se cerrará la película pero cuyo plano ahora funde a negro para encadenar con el paso a la siguiente secuencia del mar rompiendo en un acantilado sobre el que se presenta a los personajes.

Un mar que es encarnación primordial de una insidiosa ausencia, Rebeca, y desde el cual parte la panorámica que nos presenta a Max (Laurence Olivier) mirándolo fijamente en primer plano desde el borde de un acantilado.

> El personaje sin nombre de Joan Fontaine se enamora instantáneamente de la presencia abstraída de Max de Winter, el hombre al que encuentra al borde de un precipicio, cautivado por la belleza del abismo. Es así, como, sin saberlo, Max enciende la pulsión erótica de la protagonista: se diría que la atracción del hombre por las profundidades del averno es precisamente lo que aviva la llama pasional de la muchacha [...]. Del mismo modo que estas feminidades se ven proyectadas hacia un tipo de masculinidades enigmáticas, todas ellas también demuestran cierta fascinación por las residencias misteriosas que estos hombres habitan (Bou, 2006: 110-111).

El mar traerá con él una ausencia y servirá de apertura para la presentación no solo de los protagonistas encarnados por Joan Fontaine y Laurence Olivier (Max), sino de ese tercer personaje fantasma de poderosa influencia que se interpone entre ellos ya desde la planificación de la secuencia de su presentación. Se trata de Rebeca, que como la mirada de la voz en el arranque del filme planea sobre toda la película. El mar ha aparecido desde el fundido a negro del prólogo de la secuencia anterior siguiendo el movimiento que se adentró en los recuerdos que dan pie al relato a través de las penumbras del ala oeste de Manderley, que pertenecía a Rebeca. No solo el mar es referente evocador de esta, sino que incluso podemos interpretar que la mirada que arrancó el relato y que nos guía a través de él es la mirada de un espectro.

Volvemos a ocuparnos del prólogo para analizar la voz que arranca la narración y se vale del *travelling* para adentrarse en el regreso a ese espacio difuso del recuerdo que es Manderley. El prólogo viene precedido por los títulos de crédito que se suceden sobre planos fijos y fundidos encadenados de árboles rodeados de niebla e iluminados por una luz que los atraviesa, dando al conjunto un matiz espectral, de ensoñación, atmósfera reforzada por un *leitmotiv* principalmente melodramático pero con apuntes que lo inclinan por momentos a los de otro género, el suspense.

El preámbulo adelanta esa mezcolanza, en la que el marco genérico es rebasado por una melancolía que bordea lo siniestro, que esconde algo. Poco después aparece el título, *Rebecca*, sobre la naturaleza de los alrededores de Manderley por entre la cual se manifestará durante toda la película.

«*Anoche soñé que volvía a Manderley me encontraba ante la verja pero no podía entrar porque el camino estaba cerrado*», relata la voz en *off*, que es la del personaje que interpretará Joan Fontaine, sobre un plano fijo, al que hemos accedido mediante el encadenado de otro plano fijo, el de la luna llena oscurecida por las nubes que justifica las mudanza continua de luces y sombras sobre la mansión. En el retorno al imaginario cambiante de la memoria los recuerdos esmerilan con el paso del tiempo.

«*Entonces me sentí poseída de un poder sobrenatural y atravesé como un espíritu la barrera que se alzaba ante mí*», prosigue la voz. Será antecediendo ligeramente a esas palabras cuando la enunciación inicie su movimiento, tomando impulso y dando un cuerpo invisible a esa voz que le permitirá franquear la barrera del retorno a un extraño recuerdo mezclado de nostalgia.

«*Me sentí poseída de un poder sobrenatural*». Parece claro que pese a que el deseo de la voz es el de regresar a esos recuerdos a través del inconsciente de los sueños, necesita del poder del cine, que le permitirá poseer una mirada y avanzar a través de su imaginario. El sentirse poseída por ese poder sobrenatural implica una posición pasiva, cierta delegación en la narración de los recuerdos a una mirada autónoma que, a cambio, le conceda el deseo de acceder a ellos rebasando los límites del tiempo y el espacio. La ilusión permite habitar el deseo, como nos advierte esa voz ya adentrada en Manderley acerca del efecto de la luz cambiante de la luna llena que ilumina la oscuridad de la mansión. Del mismo modo el cine crea un espacio para los sueños por medio de la luz. De hecho, el largo y aparentemente único *travelling* de esta secuencia no es más que eso, simulacro, ilusión óptica que manifiesta su poder sobre el tiempo y el espacio al ocultar sus cortes de montaje valiéndose de superposiciones para aparentar que ese recorrido fue una sola toma.

Las imágenes dejan entonces de ser planos estáticos y se inicia el *travelling* atravesando la verja, serpenteando por la senda vaporosa del recuerdo, porque la cámara permite atravesar la imagen y crear un espacio habitable. El cine permite narrar desde la imagen porque es capaz de recorrerla adentrándose en ella a través del movimiento y el tiempo de la memoria, dándole un cuerpo invisible, el de la cámara, que es a la vez mirada de esa voz que retorna desde no se sabe muy bien dónde. No solo eso, esa cámara que encarna la mirada de la protagonista rebasa sus recuerdos y adopta una posición omnisciente, autónoma, que nos permite acceder a lugares y hechos donde la protagonista no estuvo para darnos una posición privilegiada de saber como espectadores. La mirada es omnisciente como en todo melodrama clásico y le permite adentrarse en el espacio vetado de la memoria a la narradora que impulsó el relato desde un sueño, dándole a conocer a través de la mirada más de lo que pudo acaparar. Solo hay un límite a ese conocimiento: Rebeca.

Y ¿quién sino alguien por encima de esa voz narradora es capaz de tomarla a la vez que le ofrece a esta un cuerpo invisible en el que «sentirse poseída»? ¿A quién pertenece esa mirada omnisciente que detenta todo el saber y permite superar la barrera física de la fotografía dándole un recorrido al espacio imposible del recuerdo? Quien narra no es quien parece, quien sustenta la voz es solo un narrador delegado, incapaz de adentrarse en el imaginario del recuerdo si no es por otra ilusión, la del cine. Quien narra es Hitchcock y lo hace desde las

imágenes, mostrando pero también velando el límite que representa Rebeca. En coherencia no volveremos a escuchar la voz que inició el relato a partir del deseo y que se siente poseída de ese poder superior que le permite acceder a él. Se trata del cine que participa de los sueños y el deseo, entonces esa voz sin cuerpo calla, se deja llevar y solo mira[2].

Este prólogo se cierra con ese recorrido. Vamos a acceder a unos recuerdos extraños, tal como los califica la voz antes de fundir a negro desde la habitación de Rebeca y dar paso al mar, manifestación de la misma. Es la primera anticipación del suspense que planeará siempre de forma ambigua en torno a la figura ausente de Rebeca y que se desplegará en la parte central de la película. También lo tiñe todo de un aura melancólica desde la que, sin embargo, nace y se anticipa lo siniestro. La atmósfera oscilante y brumosa es la que rodea el retorno desde el subconsciente de un sueño a un pasado que la voz recuerda con añoranza: «*nunca volveremos a Manderley*[3]». Pero también de entre lo familiar de aquellos recuerdos la voz anticipa algo oculto («*en sueños vuelvo allí, a los extraños días de mi vida*») a lo que puede volver cuando la consciencia descansa y aflora el inconsciente de los sueños, por donde lo reprimido puede manifestarse. Quizás por ello el *travelling* acabe aproximándose a la oscuridad del ala oeste de Rebeca y encadenando al mar que la representa.

Gran parte de la sugerencia onírica que impregna la película se encuentra en este prólogo, el motivo que lanza el relato es un afecto, la nostalgia que toma forma en el inconsciente de los sueños y concede el deseo de regresar. Sin embargo, es la cámara la que permite adentrarse en lo más recóndito de ellos, de manifestar lo oculto a partir de la melancolía. Este prólogo establece una relación acertadísima entre la melancolía y lo siniestro, lo que edulcorado por los géneros sería una relación entre el melodrama y el suspense[4]. Sin embargo, Hitchcock, se vale de esas apariencias genéricas del melodrama para que algo incierto planee sobre la narración y no le permita ser `solo´ melodrama. Algo no encaja, la protagonista no tiene nombre y es sin embargo el de una muerta, Rebeca, el que resuena constantemente y cuya ausencia se evoca continuamente a través de Manderley.

Hemos considerado oportuno ocuparnos de ese arranque porque asocia la marca enunciativa al dispositivo cinematográfico que `permite´ iniciar el relato sumergiendo la voz en el espacio habitable de las imágenes. Pero esa mirada etérea, que flota y de la cual se siente poseída la voz es también la de un fantasma. Porque Rebeca, en suma, es la obsesión que impide con su presencia la consumación del melodrama, la que impide a la película adscribirse sin más a ese género virándolo hacia lo siniestro. Rebeca es por un lado el alargado sentimiento de culpa de Max y por otro aquella constante inseguridad de la nueva señora de Winter, incapaz de hacerse nombrar, repleta de dudas y por entre las cuales crece desde la sombra Rebeca, ocupando en su imaginario el lugar de la mujer ideal, insustituible, reforzado por todos los comentarios que escucha alrededor de aquella figura que se interpone entre ella y Max.

Es ni más ni menos que ese arranque, que podría ser la secuencia tipo de la película, el que muestra las claves interpretativas de la misma: la confusión acerca de quién narra esa historia y si este no es más que un fantasma. Pues si bien la voz *off* lanza el deseo de un relato, este

solo es posible cuando esta voz es poseída por una mirada cinematográfica que narra mostrando, que es espíritu y planea a través de un *travelling* por entre las brumas. Esa mirada es la que condensa la confusión, acalla la voz y se hace cargo desde ese momento de sumergirnos en el relato, pero a su vez esa mirada que flota en ocasiones, sugiere, como en el arranque, una presencia fantasmal que abre la posibilidad de que exista cierta unión entre Rebeca y la voz que lanzó el relato, pues Rebeca formó parte de los miedos de aquella voz que fue poseída por la cámara *omnisciente*. Un perfecto paradigmático de ello lo veremos en la secuencia tipo de lo siniestro que analizaremos a continuación.

En suma, en el prólogo encontramos la ensoñación de la puesta en escena, las palabras sin cuerpo que remiten a la ilusión, al cine y a la memoria deslizándose en un largo *travelling* que genera la duda sobre el detentador de la mirada. De esa dualidad narrativa, entre la voz estática fundida en una mirada móvil que toma posesión de ella otorgándole el poder la omnisciencia, se crea una sensación de incertidumbre, algo escapa: falta un cuerpo para el narrador y más tarde un nombre, de esta falta surge un resto, una ausencia que deja un hueco al fantasma, Rebeca. Esta se desliza y manifiesta en momentos puntuales de la película a través de la mirada vagante, por esa fisura del relato se desliza lo siniestro. Se crea una duda: ¿a través de quién miramos en el relato?

Existe una ausencia que es sintomática desde el prólogo. Rebeca es el lugar que no ocupa la protagonista en el deseo de Max, es pues, para ella, el deseo del otro, la posición a ocupar y la primera inscripción de lo siniestro desde el prólogo. La voz quedará ligada a la protagonista, adquiere cuerpo en sus recuerdos pero nunca un nombre. No se sabe desde qué tiempo y espacio nos habla, quizás porque el inconsciente nada sabe del tiempo. «*Anoche, soñé*», dice. Ese sueño que es rememoración podría responder por su mirada omnisciente al sueño de un muerto que, como Rebeca, quizás no sabe que lo está, ya que esa mirada vaga, deambula por sus supuestos recuerdos apareciendo en lugares, viéndose desde el exterior mientras conoce cosas que no pudo conocer y espacios donde no estuvo de cuerpo presente.

En el juego entre ocularización y focalización para lograr la omnisciencia la voz que narra va a acceder no solo a sus recuerdos, sino que va a compartir la mirada sin cuerpo de ese fantasma, Rebeca, que podría ser ella misma, el nombre que le falta para saberse muerta. Porque no nada hay más angustioso que saberse entre dos nadas.

4.1.3. Secuencia tipo de lo siniestro en *Rebeca*

La secuencia que hemos elegido para tratar la representación de lo siniestro en *Rebeca* se sitúa practicamente en el ecuador de la misma (1h. 7´) y viene precedida de un encuentro con Jack Fawell (George Sanders) que acrecienta el misterio en torno a la figura de Rebeca hasta el punto de que la nueva señora de Winter decide adentrarse en ese lugar prohibido, el más bonito de la casa, aquel que, situado en el ala oeste da al mar y es el dormitorio de Rebeca.

1

La entrada de la protagonista en el recinto viene precedida de un plano detalle (PD) de su mano abriendo la puerta. Antes, la imagen realiza un pequeño desplazamiento de aproximación al pomo, podríamos entenderlo como un plano subjetivo de la mujer que responde a su movimiento de aproximación, pero la entrada de la mano que abre finalmente la puerta es claramente lateral, posición que no se corresponde al emplazamiento de la mirada (1). Toda la construcción de montaje previa a la entrada en el dormitorio alterna el plano/contraplano entre la protagonista y la puerta, esta planificación dilata el tiempo y crea una atmósfera de misterio para incrementar las expectativas del espectador, que interpreta que va a acceder al fin al desvelamiento del secreto de Rebeca que se encuentra en el recinto prohibido, su dormitorio.

El siguiente plano general (PG) abrirá el dormitorio y la escena que centra nuestra atención (2). En él advertimos primero la entrada de la luz que llega a través de la puerta abierta e ilumina solo parcialmente un espacio en penumbras. Poco después, sobre el mismo campo, entra lentamente la nueva señora de Winter recorriendo el lugar con la mirada.

2

2B

Se trata de un dormitorio que bien podría ser un mausoleo, es un ambiente recargado y repleto de ramos de flores, las más cercanas en primer término del plano están completamente a oscuras y contrastan con las situadas a media distancia bajo el cuadro y el cortinaje iluminado. Como veremos siempre habrá alguna fuente de luz difusa e

indeterminada en el recorrido de este espacio. La entrada está presidida por un cuadro de mujer, posiblemente Rebeca, no lo sabremos, pero indudablemente marca el lugar de otra persona, obliga a tenerla presente y remite al cuadro que veremos posteriormente y que desencadenará esa aparición involuntaria de Rebeca ante los ojos de Max encarnada en la protagonista.

Sin embargo este plano general no muestra todo el dormitorio, un amplio cortinaje, más bien un amplio velo, lo divide en dos. Sobre él aparecen unas sombras de referentes desconocidos que contribuyen a recargar aún más el lugar con una iluminación expresionista. La banda sonora acentúa esa atmósfera misteriosa introduciendo una variante del *leitmotiv* de Rebeca, más lúgubre y pausada. Estamos accediendo a la invasión de su recinto y su presencia espectral se sugiere sutilmente mediante recursos que van a remarcar la ausencia de un cuerpo que habite ese espacio íntimo apresado en el tiempo en el que todo está dispuesto tal como lo dejó Rebeca antes de morir.

3

4

El PG anterior nos ha permito situarnos espacialmente en el dormitorio. A partir del cual, según las convenciones clásicas de representación, ya se puede fraccionar el espacio. Así el siguiente plano (3) será un plano medio largo (PML) frontal de la protagonista, tomado desde el otro lado de las cortinas translúcidas. Acto seguido separa las cortinas y siguendo el *raccord* de movimiento, pasamos a un plano americano (PA) (4) cuya panorámica nos sumerge en ese otro lado siguiendo a la protagonista desde la altura de la cama hasta la ventana cubierta por una densa cortina, la cual descorrerá (4B) para dejar pasar la luz parcialmente a la estancia, pues bajo el denso cortinaje se encuentra otro más liviano.

Apoyándose en el *raccord* de movimiento la nueva señora de Winter abre la ventana en el plano siguiente, PML (5). Con la estancia iluminada de forma incierta inicia un recorrido por los aposentos, siempre enjaulada por unas sombras que no acaban de abandonar una estancia ya de por sí abigarrada y que crean la impresión de acorralarla ciñéndose a ella.

4B

5

6

6B

Hay que destacar el matiz irreal, al borde de lo fantástico de esas luces y sombras que surgen de un fuera de campo que nunca las justifica y que se ciernen en ese espacio sobre ella. Sin ir más lejos, volviendo ahora al PG de entrada (2), no encontramos ni rastro de la fuente de luz ni de los objetos que se recortaban en nítidas sombras sobre el cortinaje. Hemos pasado a un PA, Joan Fontaine se acerca al tocador de Rebeca y toca su cepillo (6), apenas lo roza se separa de él, como si hubiese vulnerado un lugar sagrado de culto a la memoria. El cepillo se interpone entre la foto de Max y ella como lo hará durante la película esa idealización de mujer perfecta que es Rebeca y que tanto parece contrastar con la inocente protagonista, de origen humilde e incómoda en ese territorio de riqueza y apariencias. La foto de Max preside el tocador de Rebeca cerca de los utensilios de belleza, la dirección y orientación de la mirada de Max en esa fotografía coincide con la del espejo en señalar la posición de la ausente, ambas marcan el lugar vacío de la imagen que le correspondería, la de Rebeca. Todo ello mientras en último término las cortinas oscilan suavemente.

Una vez más comprobamos como toda la puesta en escena de la secuencia está planificada para evocar a un fantasma a partir del recorrido por sus pertenencias, un lugar recargado, repleto de cortinas, ramos y velos cuyas fuentes de luces y sombras están entresacadas de un fuera de campo casi fantástico y del que en cualquier momento parece que pueda brotar el cuerpo que habita en esa estancia.

Hitchcock, como veremos posteriormente en otras de sus obras, maneja a la perfección los espacios en el ámbito de lo familiar y hogareño, trae la ausencia desde el fuera de campo depositándola sobre objetos cotidianos que quedan vacíos de sentido y que parecen reclamar la presencia de aquel que falta, al que pertenecen, como si fueran su prolongación o se hubiese depositado en ellos parte de su espíritu. Existen pocas cosas más siniestras que lo familiar deshabitado. Esa cotidianidad que se interrumpió de repente por la muerte sigue esperando a ser convocada para acoger los cuerpos que rondaron por ella. Todos los objetos y espacios permanecen dispuestos para ser usados por los ausentes, esperando su regreso. La carga de los objetos con la esencia vital de su portador es una creencia ancestral que aún hoy perdura y que es notoria en el melodrama.

Esos objetos sin su dueño pierden entonces la consideración de su uso para devenir otra cosa, cercana a lo real, amenazando con devolvernos la mirada y suplantarnos en lugar del ausente si nos detenemos demasiado en ellos, extrañándonos a través de la mancha. Justo lo que hará Rebeca con la protagonista en la fiesta de disfraces.

> Este excedente de lo real es, en última instancia, precisamente la mirada *qua* objeto, como ejemplifica del mejor modo la obra de Hitchcock. [...] el elemento fundamental del universo hitchcockiano es la denominada "mancha": la mancha en torno a la cual gira la realidad, que se introduce en lo real, el detalle misterioso que "sobresale", que no calza en la red simbólica de la realidad y que, como tal, indica que "algo está fuera de lugar" (Žižek, 1994 : 42).

Esa mancha que portan los objetos ante la falta de su uso en lo cotidiano para lo que fueron pensados, podemos advertirla en otro recorrido inquietante del mismo director por el espacio del hogar de la madre ausente que tiene lugar en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Porque el hogar de una madre muerta es el vientre mismo de lo siniestro?

Tras tocar el peine y retirar rápidamente la mano de él la protagonista se vuelve y camina en dirección a la cama, el plano se mantiene siguiendo su movimiento mediante una panorámica (6B). Este recurso permite unir los espacios íntimos del dormitorio, tocador y cama asociados a la imagen de Max y a la de la ausente, pero además insinúan el espacio de lo erótico, lo íntimo entre Max y Rebeca que solo acrecienta las inseguridades de la protagonista que camina sobrecogida entre ellos. De repente se escucha un golpe que proviene del fuera de campo, interrumpe la panorámica y justifica el corte a plano medio (PM) de Joan Fontaine (7) sobresaltada. Esta se vuelve dejando un hueco a la izquierda del encuadre que junto con la dirección de su mirada subraya la dirección de la que proviene el golpe y demanda un plano que lo suture según el MRI. El plano siguiente (8) responde a la convención y ofrece el contracampo al *raccord* de mirada que le precede localizando la fuente del ruido: se trata de la ventana abierta por el efecto del viento.

7 8

En ese plano aparece a la izquierda del encuadre la cortina oscilante, a la derecha y en primer término las flores. Elementos evocadores de Rebeca que enmarcan la manifestación de la naturaleza, el viento que irrumpe en la estancia repentinamente y que sigue la línea de sugerir la presencia del fantasma. Ese golpe de viento, esa manifestación, parece tomar definitivamente cuerpo desde las sombras apartando el velo, descubriendo lo oculto. Es una aparición espectral, no es Rebeca, pero sí lo viviente más próximo a ella, se trata de la guardiana de su memoria, la señora Danvers (Judith Anderson), que emerge precisamente como respuesta a esa llamada del viento desde el juego de cortinas que dividía la estancia, idéntico al de la ventana. De hecho la aparición es inmediata respecto al golpe y surge desde detrás de cortinas que prolongan por analogía visual las de la ventana (vid 8 y 9) otorgándole la presencia que le falta a aquellas.

> La señora Danvers no anda casi, nunca se la veía moverse. Por ejemplo, si entraba en la habitación en la que estaba la heroína, la muchacha oía un ruido y la señora Danvers se encontraba allí, siempre, en pie, sin moverse. Era un medio de mostrarlo desde el punto de vista de la heroína: no sabía jamás dónde estaba la señora Danvers y de esta manera resultaba más terrorífico; ver andar a la señora Danvers la hubiera humanizado (Alfred Hithcock sobre *Rebeca* en Truffaut, 2004: 120-121).

9 10

Un plano/contraplano apoyado en *raccord* de mirada enfrenta a la señora de Winter y a Danvers, esta se desplaza hacia ella para invadir su espacio en el siguiente plano, PML (10), que las muestra ya conjuntamente. El contraste entre ambas es evidente y su vestuario parece responder a la dualidad lumínica de la estancia, el jarrón de flores se sitúa al fondo, entre ellas, cerrando la composición. Desde ahí se inicia una conversación en la que la señora Danvers se muestra abiertamente hostil al descubrirla allí y en la que los roles de señora y sirviente están intercambiados, no solo en la conversación sino también en las actitudes de una y otra. Danvers no acepta el pretexto que da la señora de Winter para encontrarse allí y mientras se desplaza hacia la ventana le desnuda la verdadera razón por la que está allí en forma de pregunta: *«¿Siempre deseó conocer esta habitación verdad señora? ¿Por qué no me pidió que se la enseñara? Estaba dispuesta a hacerlo»*.

A continuación Danvers procederá al desvelamiento apartando otra gran cortina y dejando pasar la luz a esa parte de la estancia que se nos muestra en PG, como si fuéramos a asistir a una representación teatral (11) orquestada por la señora Danvers para socavar el ánimo de la intrusa, la nueva señora de Winter, comparándola con la anterior a través de sus objetos y rutinas cotidianas. Pese a la entrada de una nueva fuente de luz la iluminación es tamizada y oscilante, en combinación con líneas de sombras justificadas esta vez por los marcos de las ventanas, la claridad nunca será total. A partir de este momento todas las transiciones de esta secuencia elaboran su continuidad mediante el *raccord* de movimiento de Danvers, que escenifica su representación, si bien apoyadas puntualmente en el *raccord* de mirada desde los PM de reacción de la protagonista ante sus palabras, lo que acentúa por otra parte la carga melodramática.

11

«*Todo se conserva como a ella le gustaba, nada se ha alterado desde aquella última noche*», le dice la señora Danvers, confirmando el lugar como mausoleo a la memoria en el que los objetos dejan de cumplir su función de uso para pasar a ser testigos de la espera, condensando el tiempo, deteniéndolo y evocando al ausente que debe devolverles su función reanudando lo cotidiano, lo familiar.

Como expusimos en líneas anteriores estos objetos que traen el fantasma lo hacen desde el ámbito de lo cotidiano y la pertenencia, lo familiar de la rutina, construida según Heidegger para sumergirnos en ella y ocultarnos la angustia de la muerte. Lo familiar deviene siniestro cuando su operativo simbólico cede, como en esos objetos sin uso donde lo siniestro asoma en ellos desde la pérdida del sentido al que estaban destinados y dispuestos para un dueño que ha interrumpido para siempre sus rutinas, su estar en el mundo en lo cotidiano, con la muerte. Lo real supura entonces de esos objetos. En este caso lo real es la muerte de Rebeca.

Danvers adopta una actitud de guía custodia que rescata el pasado y la figura de Rebeca narrándola a partir de sus pertenencias a una señora de Winter intercalada en planos medios de reacción. Primero la señora Danvers le muestra sus vestidos, concretamente un abrigo de piel, «*mire que suave*» le dice, mientras apoya la manga primero en su mejilla (12) y en el siguiente plano (13) en la de la señora de Winter.

12

13

El ama de llaves sabe de la inseguridad de esa intrusa en Manderley, de su dificultad para adoptar el papel de la nueva señora de Winter, así, por contraste, hace resonar en la narración de la excelencia de Rebeca todos los defectos de la protagonista. La carga que portan ciertos objetos fetiche en el melodrama en virtud de su vínculo con el ausente, generalmente el ser amado, redoblan aquí de forma siniestra. Esta vez no es un objeto cualquiera, a la vista, sino las ropas que Rebeca vestía y que Max le regaló, caras y lujosas. Pocas cosas más desoladoras y evocadoras del cuerpo que falta que la ropa colgada, hueca, cuando ya no viste a quien pertenece. En este caso, además, ese abrigo de piel es una metáfora de la propia piel de quien la vestía, Rebeca. La devota señora Danvers rescata lo más cercano al cuerpo de Rebeca para hacerla todavía más presente.

El recorrido se torna cada vez más íntimo, tras las pieles, Danvers le descubre el lugar donde guarda sus lujosas ropas íntimas, a continuación le habla de sus rutinas, compuestas de fiestas, éxito y reconocimiento social. La cotidianidad de Rebeca descrita por Danvers se sitúa en los momentos previos a irse a dormir, en la narración Danvers ha desnudado sutilmente el cuerpo del fantasma mientras insinúa su belleza, por eso, tras haber mostrado su falta desde el abrigo a las ropas íntimas, tras desvestirlo, llega a la desnudez del baño. Después, afirma, se dirigía al

tocador. Situándose Danvers en dicho lugar (14), la foto y el espejo vacío resalta con su presencia el espacio del tocador, que solicita un cuerpo para poder continuar con su representación. La nueva señora de Winter acude dócil a ocupar ese espacio ante el simple gesto de la narradora, seguida por un lento *travelling* que alcanza su reacción en PM (14B) para continuar hasta la foto de Max y detenerse ante ella en PD (14C), mientras Denny Danvers continúa con su narración el sutil trasvase que va de la idealización del fantasma y el cuerpo ausente hacia la del deseo erótico entre Rebeca y Max, alcanzando su fotografía.

> El objeto foto conserva adherencias de su referente que lo revalorizan en el afecto del espectador. No es objeto valioso *por* sí mismo (como el cuadro pictórico) sino en sí mismo como un mechón de cabello o una prenda íntima, que ha estado en contacto con la piel del ser amado (Palao, 2004: 207).

14

14B

14C

El golpe definitivo lo dará Danvers situándose precisamente en el escenario del deseo, la cama, hacia donde acudirá dócil la nueva señora de Winter, víctima de su anhelo por conocer el secreto de Rebeca para quizás así poder desplazarla y adquirir un nombre con el que ocupar su posición como mujer deseable por Max. La narración de Danvers aprovecha esa curiosidad para tejer un imaginario en torno a la perfección de Rebeca que progresivamente sugiere la pasión existente entre ella y Max. Este imaginario es angustioso para la protagonista porque el fantasma es capaz de nutrirse de todas sus inseguridades para convertirse en el ideal inalcanzable de esa «otra» capaz de castigarla desde el superyo.

El inserto de un plano detalle del estuche muestra la «R» inicial bordada de Rebeca (15) con la que marca constantemente los objetos que le pertenecieron y la sobreviven en Manderley, puntuándola sobre el lugar por medio de planos detalles de los mismos, convirtiéndolos en portadores de su presencia durante toda la película. Se trata de la inicial del nombre de un fantasma que contrasta con el anonimato de la nueva señora de Winter, con presencia física pero sin lugar simbólico donde anclarse.

En este caso la inicial aparece sobre una bolsa, cuyo interior contiene una prenda de cama. Al pasar al plano conjunto de ambas (16) se observa que su composición encierra más que ningún otro a de Winter, situándola casi agazapada entre la sombra del florero, otro símbolo de Rebeca, y la negrura de la señora Danvers, ligeramente elevada sobre ella que continúa con su representación. Además de la disposición de figuras y objetos, la iluminación de tipo expresionista contribuye a crear esa atmósfera claustrofóbica en este encuadre con fuentes de luz duras, una de ellas, situada a la izquierda del plano, sirve para endurecer las sombras de esas flores que enjaulan a de Winter. La otra fuente de luz ilumina la mesa de la lámpara en contrapicado contribuyendo al fuerte contraste entre luces y sombras de este plano.

15

16

En el momento en que Danvers saca el camisón de la bolsa y lo expone de Winter aparta la mirada de la representación por primera vez, síntoma de que ha alcanzado el núcleo de aquello que realmente quiere saber pero no soportar del secreto de Rebeca, su relación íntima con Max. Algo que intuyó Danvers y que sutilmente fue introduciendo desde el comienzo de la mostración de la intimidad de Rebeca en el tránsito desde las prendas al cuerpo. La idealización será inevitable, basada en la ausencia de la convocada y las inseguridades proyectadas en ese imaginario de Rebeca que le representa el ama de llaves.

Es nuevamente un gesto de Danvers la que atrae la atención de la nueva señora de Winter hacia la prenda. Un *travelling* diagonal sigue a la protagonista y reencuadra a ambas en PML frontal conjunto, donde puede apreciarse claramente la mano de Danvers transparentándose bajo el vestido y la angustia de de Winter, que no puede evitar mirar (17). «*Mire cómo se ve mi mano*», le dice. El papel que juega esta mano bajo la tela es el de suplantar, a partir de su piel,

la del fantasma que habitó al otro lado de esa tela translúcida que a la vez es velo que insinúa la desnudez del cuerpo en la cama, el lugar de encuentro del deseo con Max.

Hemos visto desde la entrada en el recinto la omnipresencia de cortinas y telas sensibles a las manifestaciones de la naturaleza que se oscilan con el viento y dejan pasar la luz pero sin permitir ver del todo lo que ocultan (18). Rebeca se manifiesta a través de la naturaleza, de lo real. Primero en el cortinaje sacudido por el viento, que llama a la presencia de Danvers que apareció allí tras la cortina; después con el abrigo de piel, el suave tacto de una piel muerta sobre el rostro de la protagonista, luego las prendas íntimas, más tarde se nos insinuó su desnudez en el baño y su preparación para acudir al encuentro con Max en la cama desde la fotografía.

17

18

Pero el cuerpo convocado falta tenazmente a la cita, pese a que Danvers coloca finalmente su mano para suplir la visión del lado carnal y sexuado del fantasma al otro lado de la tela, Rebeca (17). Ese algo que se manifiesta permanece oculto, inconcreto y será el límite del velo translúcido que permite rellenar el imaginario con el que la nueva señora de Winter se atormentará.

Todo este proceso de relleno y suplantación del cuerpo del fantasma encontrará su auténtico final cuando el ama de llaves consiga, mediante el engaño, que de Winter se vista con un vestido idéntico al que llevó Rebeca en el retrato del cuadro. Finalmente Danvers habrá conseguido que un cuerpo ocupe el lugar del fantasma bajo esas telas, un cuerpo, que es además el de la nueva señora de Winter que saca a Rebeca del cuadro encarnándola y que por contraste con su eco y por las reacciones que provoca a quienes la contemplan, solo logra hacer aún más larga la figura de su ausencia. Danvers logra presentar de este modo en sociedad a la nueva señora de Winter como una impostora, un patético doble de la que allí falta, Rebeca.

Acto seguido asistimos al cierre de esta secuencia, que se inicia con la retirada de de Winter en PM apartando la mirada del vestido de noche, angustiada y derrotada por el impacto del imaginario que Danvers le ha transmitido acerca de Rebeca. La cámara la antecede en su

marcha con un *travelling* de retroceso que la mantiene en PM para que podamos advertir su sufrimiento melodramático hasta que supera la posición del dispositivo, que la sigue hasta que alcanza la cortina que dividía la estancia. Su movimiento al abrir la cortina permite engarzar la continuidad mediante el consabido *raccord* que permitirá ya emplazar el siguiente plano al otro lado de la estancia. Desde se inicia un rápido movimiento hacia la izquierda que abre el plano y reencuadra su composición para dar entrada por la izquierda a la señora Danvers, mientras la protagonista se detiene a la derecha, justo en la puerta, incapaz de salir de allí. Danvers se aproxima a ella y continúa hablándole, cuestionando el paso del tiempo y la ausencia de Rebeca (19).

19

La iluminación adquiere unos rotundos tintes expresionistas en este plano. La luz de la derecha que alcanza a la protagonista es dura y sin fuente que la justifique, su angulación permite iluminar solo una de las mitades de su cuerpo, proyectando además una alargada sombra en la puerta, mientras en la izquierda oscurecida del plano aparece Danvers. Alcanzamos ya el siguiente y último plano de la secuencia que se prolonga hasta el minuto de duración.

20

20B

En él el matiz expresionista de la iluminación se mantiene y destaca especialmente en los rostros, el de la señora Danvers adquiere una expresión enajenada, con la mirada perdida por momentos mientras habla de los pasos de Rebeca que aún cree escuchar por toda la casa: «*A veces cuando voy por el pasillo creo que la estoy oyendo tras de mí, con sus suaves pasos* [...]

casi los oigo ahora» (20). El sonido de los pasos es otra remisión a un fantasma, a la incertidumbre que genera su posibilidad sobre la realidad: «*creo* [...] *casi los oigo ahora*». El sonido es además una fuente susceptible de hacerse presencia desde el fuera de campo, como lo hizo el golpe de la ventana antes de que el ama de llaves se materializara allí. Todo ha sido sugerido desde la ausencia y la subjetividad sobre lo interpretable, hasta que Danvers finalmente lo verbaliza al preguntarle: *«¿cree que los muertos nos observan?*».

Acto seguido Danvers acosa abiertamente a de Winter: «*Me pregunto si ella vuelve aquí a Manderley y los contempla a ustedes juntos*». Durante esa pregunta se ha aproximado a ella mientras un *travelling* las reencuadra pasando del PML al PM conjunto, subrayando la presión psicológica (20B). Se trata de un recurso que Hitchcock utilizó anteriormente en esta misma secuencia, en la que una presencia es constantemente convocada y fenómenos como el viento, o en este caso la enunciación, parecen responder ante ella. Nos estamos moviendo en el terreno de la incertidumbre, en el límite de la realidad respecto al fantasma, todo lo que sucede en esta secuencia deja abierta la puerta de entrada a lo siniestro desde indicios reinterpretables a la posibilidad de que sean manifestaciones de un espectro.

En toda esta sugerencia la forma fílmica del MRI se ha mantenido dentro de sus cauces, pero hay un matiz que desde él contribuye en este momento a lo siniestro. Se trata de este *travelling* de aproximación que se produce justo en el momento en que se pronuncian las palabras: «*Me pregunto si ella vuelve aquí a Manderley y los contempla a ustedes juntos*». Como expusimos al tratar el prólogo el movimiento de la cámara fue asociado desde un primer momento a la mirada de la protagonista que le iba a permitir retomar sus recuerdos en el regreso a Manderley. El dispositivo cinematográfico se desplazaba flotante mediante el *travelling* y tomaba la forma de un espectro. El espíritu de la mirada, el poder del cine de dar imágenes a los recuerdos de alguien que jamás tendrá nombre en la película.

Tras este prólogo la posición de esa mirada exterior y los movimientos de cámara se asumen como un recurso más del MRI clásico que narra desde una posición omnisciente, olvidando la fuente subjetiva que los originó y lanzó la narración en aquel prólogo, la mirada respondía a la de alguien sin cuerpo que se desplazaba por sus recuerdos para darles forma fílmica. Es justo en este momento, al aproximarse el *travelling* (20B) cuando se recuerda su posición en aquel prólogo y asalta de nuevo la pregunta, esta vez de forma siniestra, acerca de quién mira. Esta pregunta está provocada no solo como reacción a la frase de Danvers, sino precisamente por ese movimiento que acompaña a esas palabras y aproxima una mirada externa sobre la cual no nos habíamos preguntado desde el comienzo del filme, cuando se nos dio a entender expresamente que su movimiento trae la mirada de un espíritu que retorna a Manderley. Rebeca, lo siniestro, se desliza en este caso replanteando la pertenencia de esa mirada omnisciente que dirige el relato en el MRI, y lo hace, precisamente, en el momento climático de la secuencia tipo de lo siniestro en Rebeca.

A continuación la señora Danvers cita otro sonido, el del mar, y le recomienda a de Winter que lo escuche. El ama de llaves se abstrae en ese momento, parece capaz de escuchar ese sonido

que no llega hasta nosotros (20C). Como ya sucedió en la secuencia de presentación del ala oeste de Rebeca (21), aquella vez desde el exterior, esta vez desde el interior con sus posiciones intercambiadas, Danvers queda en trance al citar el mar, lugar donde encontró la muerte Rebeca y desde el cual sugiere su manifestación más potente.

20C

21

De Winter aprovechará ese momento para huir del lugar, mientras Danvers insiste sobre el sonido del mar y se desplaza a la izquierda. El encuadre se aleja, ampliando el plano hasta quedarse en PG con Danvers de cuerpo entero acudiendo hacia las amplias cortinas translúcidas como quien acude a una llamada lejana. Será justo ahí donde se detendrá, ante ese gran velo, pero no lo hará de forma natural, sino mediante un congelado de imagen, el único de toda la película, que interrumpe también el movimiento de la cámara (20D).

Lo siniestro se despliega: hemos alcanzado el límite de lo representable en el MRI. A partir de él se sobrepone un plano del mar rompiendo, ahora sí nos alcanza su sonido. La silueta del ama de llaves se mantiene sobre el plano más de lo canónicamente necesario para la transición, el mar tampoco acaba de concretar su imagen, ni siquiera cuando Danvers se desvanece y su lugar lo ocupa con la misma transparencia el de la agenda de Rebeca y su gran R, que dará paso a la siguiente secuencia cuando el mar se retire de la imagen. El mar subyace, permanece velado entre dos planos en transición, engarzándolos y dando paso a la siguiente secuencia pero sin concretarse nunca (22).

20D

20E

20F

21

21B

La siguiente secuencia parte de ese PD donde la «R» (21) domina el lugar central del encuadre, sin embargo se inicia un rápido movimiento de casi 180º para mostrarnos en PM a la señora de Winter, todavía impactada emocionalmente. Esta transición por superposición de planos cumple la función de elipsis temporal, a la vez que sostiene y remarca el impacto de lo acontecido en el ánimo de la protagonista, que perdura hasta entonces.

Esa transición entre secuencias que parte del plano congelado de Danvers hasta el PM de la protagonista nos resulta especialmente pregnante desde el punto de vista de lo siniestro. En primer lugar el plano que fija el movimiento de Danvers recortando su negra silueta frente a las cortinas translucidas es el único plano congelado de toda la película y se produce justo en la secuencia de mayor evocación de Rebeca, culminándola. Esta imagen congelada fuerza durante un instante el MRI haciendo coincidir su límite con el de la representación de lo siniestro a través de la ausencia de Rebeca. Condensa además el tratamiento de lo siniestro en esta secuencia: el velo donde se recorta Danvers sin traspasarlo se reproduce en la transición del plano y difumina ese mar que trae a Rebeca y que no se concreta, desapareciendo finalmente ante lo simbólico de su nombre convocado en esa «R». La representación se detiene ante el velo de lo real, porque lo siniestro se mantiene en la sugerencia de todas esas manifestaciones que evocan a Rebeca y la mantienen presente en Manderley.

Desde el MRI lo siniestro juega ahí, en la sugerencia, se esboza apenas un instante su manifestación que desborda la representación institucional porque lo siniestro no puede ser asumido por los códigos, pero se sirve de ellos para desbordar la narración y señalar el resto, el

agujero por donde se filtra lo real. Esa imagen congelada se detiene ahí, ante el velo, lo siniestro suspende el MRI en ese instante en *Rebeca*, ahí asoma esa posibilidad de ruptura fugaz como límite.

Esta secuencia de *Rebeca* ejemplifica el límite representacional de lo siniestro en sí, imposible de traer a lo simbólico, lo siniestro es eso que se manifiesta pero falta, aquello que se adivina tras las cortinas de la estancia. *Rebeca* asume el tratamiento de lo siniestro sin salirse de los márgenes del MRI que le sirven para sugerir lo que, como Rebeca y ese mar que no se concreta como imagen, no puede ser traído a plano y solo transita como elipsis velada entre secuencias. Los márgenes del MRI son utilizados en *Rebeca* de forma similar a esas cortinas en relación a la representación de lo siniestro, su límite es esa imagen congelada.

> ¿Qué hace falta justo antes de que lo que aparece vuelva a cerrarse sobre su aspecto que se supone estable o se esperaba definitivo? Hace falta una abertura, única y momentánea, esa abertura que certificará la aparición como tal. Está a punto de surgir una paradoja, porque en el mismo momento en que se abre al mundo visible, lo que aparece se entrega a algo parecido a una disimulación. Está a punto de surgir una paradoja porque solo por un momento, lo que aparece habrá dado acceso a ese bajo mundo, a algo que podría evocar el envés o, mejor dicho, el infierno del mundo visible (Didi-Huberman, 2015: 17).

El mar, Rebeca como fenómeno de lo siniestro no se concreta en una imagen hasta que Danvers es sustituida por la inicial «R», el nombre, lo simbólico que sí puede fijarse para cubrir precisamente ese parte de lo real que trae consigo lo siniestro. Por ello el plano que inicia la secuencia siguiente comienza desde ahí (21), desde el nombre que cubre lo real. El dispositivo gira casi 180 grados desde esa posición para mostrar que el plano de esa «R» que se ha solapado sobre el mar de lo real parte de la mirada de de Winter. Es un plano que se mueve en la incertidumbre, puede considerarse subjetivo, o semisubjetivo, pues su posición inicial corresponde prácticamente con la posición donde se encuentra la señora de Winter y es perfectamente interpretable como correspondiente a su mirada, opción que se refuerza por el gesto de la protagonista mirando la agenda cuando el encuadre se posiciona frente a ella (21B). Lo interesante de este movimiento de cámara son las consecuencias de su punto de partida y de llegada. El primero surge de la transición con el plano anterior congelado de Danvers frente al velo que trae el sonido y la imagen del mar, Rebeca, que está a punto de revelarse pero no lo hace del todo, porque sobre él se sobrepone otro plano que lo cubre, ese plano que lo cubre es el de la inicial de su nombre, «R», posicionado desde lo subjetivo de de Winter. La protagonista debe superar la angustia y cubrir lo real con lo simbólico para poder mantenerse en la realidad que amenaza con la irrupción de lo siniestro a través de ese mar de lo real. En consecuencia en esa misma secuencia la protagonista se posiciona como auténtica señora de Winter ante el ama de llaves y manda retirar los objetos de Rebeca.

Temáticamente Hitchcock resuelve toda esta amenaza de lo siniestro en una condensación, apenas una transición entre secuencias desde un plano congelado hasta un rápido movimiento de cámara. La transición trae esa amenaza de lo real que contiene lo siniestro y la capacidad

del nombre, de la palabra para contenerlo. El desplazamiento que va desde la mirada subjetiva hasta posicionarse frente a ella acierta con la cuestión que está en juego: la posición de la mirada. El plano parte de lo subjetivo y del lugar que ocupaba Rebeca en su escritorio, esa es la posición de la que debe hacerse cargo la protagonista, debe ocupar ese espacio, por imposible que sea, y hacerse cargo de él a través de la palabra: «*yo soy la señora de Winter*» le dice a Danvers entonces.

Pero otra cuestión se filtra además en ese movimiento, gracias precisamente a aquel prólogo que a la postre acaba enriqueciendo la incertidumbre en momentos puntuales, cuando lo siniestro acecha. Uno de ellos es este: el plano subjetivo de esa «R» proviene de aquel mar, subrayando la presencia fenoménica de Rebeca mientras la mirada parte de la posición de su escritorio, pero ese plano subjetivo al finalizar su movimiento deja su cuerpo y acaba siendo exterior. Lo real nos mira.

Otra posible interpretación es que quien mira es el fantasma de Rebeca, que abandona su posición para mostrarnos a la protagonista, lo que incide otra vez en la cuestión de quién mira, remitiéndonos de nuevo al prólogo. La indefinición acerca de la mirada de esta película es mayor de lo que parece, lo hemos comentado anteriormente, se encuentra mezclada y cambiante por momentos, especialmente en el núcleo central de la película en el que nos encontramos, en el que se desarrolla el tema de lo siniestro a partir de ausencias, objetos y manifestaciones, pero también se nutre de la inseguridad de una protagonista sin nombre que debe transitar su paso a mujer. Esas incertidumbres interpretativas sobre la mirada sin cuerpo del arranque se unen a la falta de nombre de quien dijo detentar la mirada en su regreso a Manderley. Rebeca es el nombre de una ausente que tiene más presencia como fantasma que la nueva señora de Winter, que se mueve físicamente por Manderley sin ser reconocida en ningún momento por su nombre.

Rebeca encuentra su fuerza en los miedos de la propia protagonista pasando a formar parte de ella misma. Todo se va a reducir a la superación de esos miedos cuando adopte su papel como señora de Winter y se constituya como mujer durante la tercera parte de la película que vira hacia lo policíaco y detectivesco. Solo después de la confesión de Max, cuando verbaliza aquello que permanecía reprimido: que detestaba a Rebeca en lugar de amarla, le será posible a la protagonista erigirse en mujer de igual a igual, sirviendo de apoyo a Max en lugar de depender de él. Una confesión que acontece tras ser hallado el auténtico cuerpo de Rebeca.

La protagonista logra a partir de entonces espantar ese fantasma y posicionarse al fin como señora de Winter. Un plano medio conjunto (PMC) de Max y ella (1h 42´ 50”) de intensa carga melodramática y casi dos minutos de duración condensa esa idea (22). En él, sobre el icono familiar del fuego encendido, Max le dice: «*Se fue para siempre aquella mirada joven y alegre que yo amaba, no volverá nunca, la maté al contarte todo lo de Rebeca, aquella niña en pocas horas se ha convertido en mujer*».

22

23

Al instante se besan apasionadamente. Es el primer beso auténtico entre ambos, el reconocimiento, al fin, del deseo de Max hacia ella como mujer y que contrasta con el único beso que les antecede, uno breve, tímido, nada sexuado que tuvo lugar además sobre una imagen que se proyecta ante ellos, alejada por el tiempo, en la secuencia en la que reviven sus recuerdos (1h 02 ´02”) de felicidad idealizada envueltos en la oscuridad de su sala, que evoca a la vez los de la sala de cine en la que se proyecta *Rebeca*.

4.2. La venganza de la mujer pantera (The Curse of the Cat People, Robert Wise y Gunther von Fritsch, 1942) y su relación en torno a lo siniestro con La mujer pantera (The Cat People, Jacques Tourneur, 1942)

4.2.1. La pantera. El terror sugerente de Lewton

La venganza de la mujer pantera se inscribe dentro del cine de `terror sugerente´ de la RKO, una serie de películas, nueve en total[5], que entre 1942 y 1946 fueron producidas por Val Lewton con escaso presupuesto pero enorme originalidad y que, sin salirse de los cánones del cine clásico, mantienen una coherencia en su propuesta de sugerir lo inquietante en la mente del espectador en lugar de la mostración explícita como sí hacían con sus monstruos las películas de terror de la Universal.

> Lewton tenía la filosofía de que cuanto menos horror ve el público, más imagina. En una entrevista dijo: «le diré un secreto: si hace bastante oscura la pantalla, el ojo de la mente leerá cualquier cosa en ella. El terror poblará la oscuridad con más horrores que todos los escritores de terror en Hollywood podrían imaginar[6]» (Gómez Tarín, 2007: 8).

La apuesta estética por la sugerencia de lo siniestro fílmico sin salirse de los márgenes del MRI nos resulta muy interesante para nuestra investigación, pues nos permite analizar cómo se representa lo siniestro en sus obras y valorar la tensión que introduce en las convenciones del MRI de su contexto cinematográfico. En ese sentido complementa además a la anterior

película de la que nos ocupamos, *Rebeca*, pues poco tienen que ver las grandes producciones de Selznick con las de Lewton en la RKO, cuyos presupuestos y plazos de rodaje eran escasos, algo que lógicamente condicionaba la producción y planificación de las películas.

Lewton y Selznick encarnan además a la perfección un tipo productor de la época clásica que controla los aspectos importantes del film e interviene artísticamente en él. La figura de Lewton en la sección de la RKO destinada al cine de terror resulta ser la de un productor-autor cuyo modo de entender el género condiciona las obras que produjo en esta compañía otorgándoles un estilo particular y único que las diferenciaba del resto. Lewton llegó a participar incluso en la elaboración de los guiones de algunas de ellas bajo seudónimos como Carlos Keith o Cosmo Forbes[6]. «Sin él, los films de la RKO no hubieran tenido ese tono compacto, esa imagen de marca; su intervención en todas las fases del proceso creativo, cohesionaría todos y cada uno de los títulos como partes de un proyecto global» (Gómez Tarín, 2007: 11).

La película que hemos elegido de entre esa producción es *La venganza de la mujer pantera*. La razón es que este film contiene todos esos atributos de las producciones de Lewton para la RKO que antes hemos señalado, en las que el horror no se muestra y se sugiere muchas veces al activarse el fuera de campo. Delata así un espacio próximo pero inaccesible a la mirada en el que algo abstracto acecha, existe en ese espacio que no se deja ver, un resto que la imaginación del espectador rellena, lo siniestro toma forma en la ausencia amenazante que cada espectador activa con sus propios miedos inconscientes. «El verdadero objeto del terror [...] está en el interior mismo (Bassols, 2011: 71).

Por otra parte *La venganza de la mujer pantera* es una obra interesante no solo por permitirnos observar el desarrollo del MRI en películas de presupuesto mucho más reducido (lo que se denomina serie B) que la anterior sobre la que nos hemos detenido, *Rebeca*, sino además por el cambio de género. En *Rebeca* predomina el melodrama, mientras *La venganza de la mujer pantera* se inscribe abiertamente en el género de terror, pero, a su vez, muestra el convencionalismo de los etiquetados al no responder a las expectativas del terror explícito, más difundido en Hollywood hasta entonces por medio de la Universal. La propuesta de Lewton muestra un terror alejado del mostrativo, se trata de otro, particular y sugerente que llega donde no alcanza aquel y da pie a una invocación a lo siniestro desde el horror psicológico, indeterminado. En esa diferenciación con la representación explicita del terror tiene mucho que ver justamente aquello que constituye lo particular de lo siniestro con respecto al terror: su esencia se siente ante una amenaza abstracta que se desliza en el inconsciente del espectador y alcanza un calado mucho más profundo. Justo allí donde el terror queda sin concretar, suspendido, aparece la angustia ante la amenaza insondable que crece y retorna del olvido. Algo que Val Lewton intuyó perfectamente y trasladó a sus películas desde la no-mostración: «La gran tesis de Val en esos días era que el mayor miedo es el miedo de lo desconocido» (Gómez Tarín, 2007: 13).

Comprobaremos a través del análisis de las secuencias de *La venganza de la mujer pantera* si esa propuesta estética susceptible de convocar lo siniestro desde lo ausente pone a prueba los límites del MRI. Habrá que analizar por qué el MRI se ve incapaz de contener lo siniestro sin que sus convenciones corran peligro de desgarrarse ante los ojos del espectador mostrándole sus costuras.

La venganza de la mujer pantera se presenta como la continuación de otra obra anterior de la RKO, la primera bajo la batuta de Lewton: *La mujer pantera* (*Cat People,* Jacques Tourneur, 1942). La película que le precede inaugura en la RKO esas directrices sobre el tratamiento del terror desde la atmósfera y la sugerencia. En ella, la protagonista, Irena (Simone Simon) una serbia emigrada a Nueva York, personifica y trae lo siniestro a través de la creencia en una leyenda de sus tierras, que se convertirá en pantera si desata su pasión amorosa, con lo cual esta pasión es reprimida. Toda la película girará en torno a la incertidumbre acerca de la veracidad de esa leyenda, sin que los hechos a los que asistimos a lo largo del film se decanten por desmentir dicha leyenda con la prosaica realidad o por abrir ésta a lo fantástico. El terror se juega en la incertidumbre del estatuto acerca de lo que consideramos realidad en la película, allí donde surge la duda se abre inevitablemente una grieta a lo real. Es en esa ambivalencia donde Freud localizó el lugar en el que irrumpe lo siniestro. En las películas de Lewton para la RKO se renuncia a una omnisciencia que cierre unívocamente el sentido del film. En ellas el espectador es convocado como sujeto activo para que complete el sentido de una obra abierta a la interpretación, características estas que se salen de las convenciones del MRI de la época, pero que el espectador aceptó de buen grado si hacemos caso de la gran acogida que tuvo *La mujer pantera* [7].

Además de estas particularidades de la representación del terror desde la sugerencia, encontramos otro aspecto, si se quiere accesorio, que se añade a esa originalidad de Lewton a la hora de plantear sus películas: la independencia de *La venganza de la mujer pantera* con respecto a su antecesora, *La mujer pantera*. Hemos citado el éxito de taquilla que supuso esta última, sin embargo en su supuesta secuela se elabora un película autónoma de aquella, cuyo visionado no se requiere necesariamente ya que la trama argumental es muy distinta, acercándose de hecho más a la fantasía que al terror. Lo habitual en una industria que quiere asegurar sus beneficios a toda costa hubiese sido escoger una línea argumental similar a la primera, que asegurara su continuidad y prometiera o más de lo mismo, o el desvelamiento de algunas de las claves que quedaron por responder en la que le antecedió, es decir, que cerrara el sentido que quedó allí abierto. Nada de eso sucede con *La venganza de la mujer pantera* que mantiene la coherencia estética de las obras de Lewton y la incertidumbre de su predecesora, mientras abandona las referencias a la pantera.

Los personajes y actores se mantienen con respecto a *La mujer pantera* y la continuidad temporal desde la que se inicia la trama parte de una elipsis en relación a aquella, situándola años más tarde. De la predecesora solo se mantiene su aspecto esencial, la tensión entre la fantasía, encarnada esta vez por una niña, Amy (Ann Carter) en lugar de Irena, y la realidad,

dimensión defendida de nuevo por Oliver Reed que pasa de esposo a padre con respecto a la amenaza. Hay que destacar el distinto papel de Irena, muerta en la película precedente y que ahora se manifiesta supuestamente desde la imaginación de Amy. Alice Reed (Jane Randolph) que forma parte del triángulo amoroso en la película de 1942, interpreta aquí a la esposa de Oliver y madre de Amy suplantando el lugar que una vez ocupó Irena.

4.2.2. Sinopsis

Amy, hija de Oliver y Alice, es una niña que se evade constantemente de la realidad hacia la fantasía, como consecuencia no tiene amigos en la escuela. Algo que preocupa a su padre, que se empeña en que Amy se desenvuelva en la realidad y acate sus normas. Amy descubre la mansión de los Farren, donde vive una anciana, Julia Farren (Julia Dean) con la que conecta rápidamente, pues ambas comparten la negación de la realidad que tratan de imponerle los otros; en el caso de Julia la imposición está representada por Barbara (Elizabeth Rusell), un ambiguo personaje que afirma ser su hija, algo que Julia niega. Julia regala a Amy un anillo sobre el cual la niña invoca el deseo de una amiga. Tras descubrir Amy una foto de Irena accidentalmente, esta personificará su deseo, constituyéndose en su amiga imaginaria. Cuando Amy le confiesa a su padre que la mujer que aparece en la foto, Irena, es su amiga este la castiga en su cuarto hasta que renuncie a ella y sus fantasías y acepte la realidad. Poco después Amy huye y encuentra refugio en la mansión de Julia Ferrin, donde momentos antes Barbara ha amenazado a Julia con matar a Amy si vuelve a verla. Cuando Amy alcanza la mansión Julia trata de esconderla, pero muere en su ascenso por las escaleras, dejando a Amy a merced de Barbara. Sin embargo, Amy cree ver en Barbara el rostro de Irena y la abraza llamándola amiga. Barbara cede en su impulso y justo antes de la llegada de Oliver y la policía se retira al sótano. Tras el rescate Oliver promete a Amy creerla en todo, aceptando finalmente el lugar de Irena en la realidad de su hija.

4.2.3. Preámbulo al análisis de la secuencia tipo: la complicidad entre Amy Reed y Julia Farren

Julia Farren es una anciana que vive aislada en su mansión, de la que se afirma está maldita. Es sintomático que sea una anciana y no una niña la amiga `real´ de Amy, porque la pureza que desprende Amy a través de su fantasía la libera de los prejuicios y conveniencias de lo normativo para acercarse hacia una anciana a la que siente afín a ella en su concepción de la realidad. Lo que para otros es siniestro, la mansión Farren y sus inquilinos, para Amy es familiar, acogedor, porque Julia se mueve en la misma dimensión particular en la que ambas conviven, la fantasía. En este sentido es ejemplar cómo pese a escuchar el relato de *Sleepy Hollow* escenificado por Julia y representado en el film aplicando las pautas del género de terror, Amy le dice antes de marchar: «*Me lo he pasado bien*». Lo siniestro es familiar y viceversa.

Existe, sin embargo, en esa dualidad cómplice entre Julia y Amy, un dato que contribuye a darle otra pátina siniestra muy propia de las producciones de Lewton, un tercer dato que, en apariencia irrelevante, impide un cierre completo de sentido a ese reconocimiento que las une y que lo proyecta más allá, que corre paralelo a esa dualidad y la traspasa desde lo siniestro. Este dato es una información que no se resolverá nunca, y es que Barbara, la mujer que se comporta como un fantasma, y que afirma ser hija de Julia, es considerada como una impostora y renegada por parte de la anciana. El motivo es claro, según le asegura la propia Julia ella no es su hija porque: «*su hija murió cuando apenas tenía seis años*». Se abre entonces otra posibilidad sobre los afectos que inspiran a Julia a acoger a Amy. El reconocimiento en ella de su hija muerta.

En cualquier caso, algo secreto subyace en la mansión Farren relativo a lo familiar que no es reconocido, pero que no cesa de aspirar a serlo. La alternativa entre otorgarle la verdad a Barbara o a Julia no resuelve en absoluto el problema, porque una de las dos no reconoce algo próximo y familiar. Aunque especialmente inquietante es la opción de que Julia lleve razón. Una lectura que toma forma con el tratamiento fantasmal que adquiere Barbara en la representación, reconocida solo en el interior de la mansión desde la posición de Amy o Julia y envuelta entre cortinas y sombras, Barbara habita en el sótano del que emerge o al cual regresa, siempre sigilosa como un fantasma olvidado.

4.2.3.1. La ambivalencia entre realidad y fantasía en *La venganza de la mujer pantera*

En la constante lucha entre realidad y fantasía que tiene lugar en *La venganza de la mujer pantera* ninguna de las dos se impone sobre la otra, y de esa ambivalencia surge la incertidumbre interpretativa que inevitablemente cuestiona el estatuto de la realidad. ¿Afecta la `representación´ de lo siniestro a las convenciones de la forma fílmica? Vimos en *Rebeca*, que en el momento más próximo a la revelación, el mar que contenía a *Rebeca* y le sirve de referente, a la vez que de manifestación de su cuerpo muerto, se detenía sin concretarse entre las transparencias que trasladaban el velo translúcido de las cortinas de toda la secuencia al límite de la mostración de lo siniestro. Algo que encontraba su punto de máxima tensión estética con el congelado de la imagen, único de todo el film, de Danvers frente al velo evocando el sonido del mar. El MRI era llevado al límite y suspendido por un momento, justo el suficiente para, por paradójico que pueda parecer, ser reintegrado en la diégesis del relato. Esto no impedía, sin embargo, un momento de gran impacto siniestro en esa imagen detenida, al captarse una anomalía que altera los parámetros de la convención narrativa y que sirve para introducir una sensación discordante desde la breve suspensión de las normas del MRI. Analicemos ahora qué sucede cuando irrumpe lo siniestro en *La venganza de la mujer pantera* con respecto a esos mismos límites del MRI.

4.2.4. Secuencia tipo de lo siniestro en *La venganza de la mujer pantera*

El desenlace concentra toda la angustia siniestra en un instante, cuando lo fantástico se inclina hacia lo abiertamente siniestro en coincidencia con el clímax de la obra en la mansión de Julia Farren. Contextualicemos: tras ser castigada por su padre, Amy acude a casa de los Farren sin saber aquello que Julia y nosotros sí sabemos, que está amenazada de muerte por Barbara. La fuga de Amy a ese lugar responde a la necesidad de la niña de sentirse comprendida en sus fantasías, frente a una realidad cambiante y a veces cruel que trata de imponérsele como la correcta. Por ello acude a Julia, su *alter ego*, como bien señala Gómez Tarín (2007). Ambas comparten la negación de la imposición de la realidad del otro, Oliver en Amy, Barbara en Julia.

La secuencia que nos ocupa se inicia con la llegada de Amy a la mansión Farren en plena tormenta de nieve y se abre con un breve plano de situación en dicho lugar. Tras golpear Amy repetidamente la puerta, Julia acude a abrir y sorprendida ante la inesperada visita se funde en un abrazo con Amy en PM conjunto. Pero al instante un PD de la lámpara (1) cuyas luces fluctúan le recuerda a Julia, y al espectador, la amenaza que Barbara le hizo sobre que mataría a Amy si volvía a verla.

1

2

El plano de la lámpara aparece dos veces separada únicamente por un PML de Julia y Amy (2) que permite relacionarlas con el objeto mediante un *raccord* de mirada y captar su reacción ante la discontinuidad de la luz. Tras el segundo PD de la lámpara Julia y Amy nos son ofrecidas de cuerpo entero en un PG, ligeramente picado desde una posición que las muestra vulnerables, sensación que se acrecienta con la puerta abriéndose de golpe a causa de la tormenta de nieve. Ambas miran con miedo esa lámpara que fluctúa y se une a la tormenta como una señal del peligro que se cierne sobre ellas. Si bien es cierto que esta lámpara le recuerda a Julia la amenaza de muerte que Barbara le hizo sobre Amy, no es menos cierto que contribuye a impregnar a Barbara de la atmósfera fantasmal con la que nos ha sido presentada a lo largo de toda la obra. La discontinuidad en la luz anuncia su llegada.

La focalización también juega sus cartas en el suspense de esta secuencia, pues el espectador conoce de la amenaza que Barbara hizo a Julia acerca de Amy, tiene más información que la

niña, que desconoce el peligro que le aguarda. Es entonces cuando Julia dice: «*Necesito esconderte*», haciendo explícito el peligro. Antes de emprender la subida por las escaleras y mientras se escucha en *off* la voz de Julia diciéndole que puede esconderla en el piso de arriba, se inserta un plano contrapicado desde las escaleras con las cortinas sacudidas por el viento en último término (3). Como en *Rebeca* las cortinas evocan una presencia etérea y sin cuerpo, una posible e inminente manifestación.

3

4

Es en el ascenso de las escaleras tratando de proteger a Amy cuando Julia Farren muere. Y es justo este momento, el de la muerte, cuando lo siniestro alcanza su punto álgido en el film y desborda el MRI al romper una de las normas básicas de este, la prohibición de mirar a la cámara (4).

4.2.4.1. La mirada a cámara en el momento de la muerte de Julia Farren

La mirada a cámara debe ser suturada rápidamente desde un contracampo que la justifique según las convenciones del MRI. «…Son frecuentemente el resultado de un contracampo en el que la dirección de mirada supone un personaje u objeto en la línea de objetivo (habitualmente soslayada)» (Gómez Tarín, 2007: 44). No sucede eso aquí, no hay contracampo, no hay sutura desde él. Se trata de una mirada a cámara que solo encuentra los ojos del espectador en el momento de la muerte del personaje. Según palabras de Javier Gómez Tarín sobre esa mirada a cámara en *La venganza de la mujer pantera:*

> Nos encontramos al tiempo ante la mirada a la muerte (de la muerte) como la expresión de la imposibilidad de mantener lo imaginario; sería pues una mirada que desvelaría a la misma falacia de la representación cinematográfica, capaz de abrir la interpretación (Gómez Tarín, 2007: 45).

Es una mirada que desvela el artificio de la representación, pues índica la presencia de la cámara, algo terminantemente prohibido en el MRI cuyas normas están dirigidas precisamente a la consecución de lo contrario: la invisibilidad del montaje y la ocultación del ente enunciador en el dispositivo fílmico. En consecuencia «en este sentido estaríamos ante un extrañamiento

(*ostranenie*) que remite al espectador a su propia realidad intentando producir un efecto de distanciación» (Gómez Tarín, 2007: 45).

Que esta mirada a cámara que rompe violentamente el MRI, se haya planificado en el instante de la muerte del personaje y en la secuencia climática del film ante la amenaza siniestra que se cierne sobre Amy no es casual. El distanciamiento que provoca este recurso señala al espectador como sujeto justo cuando lo siniestro se manifiesta y la muerte alcanza a Julia Farren. Es únicamente en el momento de la angustia ante la muerte cuando Julia alcanza la lucidez de desvelar el constructo narrativo, la convencionalidad de las normas que tejen lo verosímil del MRI mirando a cámara, al espectador. Pero a su vez el extrañamiento alcanza también al personaje, que justo al morir parece caer en la cuenta del artificio que la rodeaba, del constructo de la realidad en la que se desenvolvía. Cae entonces lo simbólico cuando Julia queda justo al borde de la disolución, la muerte. Lo siniestro perfora en su manifestación la forma fílmica convencional, incapaz de contenerla dentro de sus límites. Porque lo siniestro desborda cualquier constructo simbólico (MRI) que aspire a contenerlo.

La irrupción de lo siniestro genera incertidumbre acerca de la realidad en la que surge, esto es, rasga el aparato simbólico con el que esta se construye cubriendo lo real. En consecuencia lo siniestro estético-cinematográfico abre una brecha en la representación normativa del MRI, justo allí donde este trata de ocultar el dispositivo para primar lo verosímil y omnisciente desde la invisibilidad narrativa. Por esa brecha se cuela lo real en forma de angustia al quedarse sin anclaje en ella. Esta mirada a cámara es también siniestra porque recuerda otro tipo de cine, que fue conocido y familiar pero quedó reprimido por la representación hegemónica y tildado de primitivo (MRP, Modo de Representación Primitivo).Un cine en el que el actor podía mirar a cámara y reconocer la posición del espectador y del artificio fílmico que mediaba entre ellos.

4.2.4.2. La mirada a cámara como manifestación de lo ominoso

> ¿Qué debemos entender como realidad o como ficción? [...] esta pregunta va mucho más allá del propio film y puede ser trasladada a lo metafísico: finalmente lo siniestro es una presencia que habrá que aceptar en toda situación porque puede emerger en cualquier momento y lugar (tiempo y espacio). Cine y realidad (como constructo) se entrecruzan (Gómez Tarín, 2007: 45).

Ese entrecruzamiento entre cine y realidad que comenta Gómez Tarín, es provocado por esa mirada moribunda a cámara que extraña en un solo gesto los constructos del MRI y los de la propia realidad. Ambos son operativos simbólicos, un imaginario que sostenemos desde nuestra posición de sujetos.

> La idea de que el mundo puede ser captado en imágenes es indisociable de la concepción propiamente imaginaria de ese mundo. Con otras palabras, el cine ha nacido para retratar el *Universo Infinito y homogéneo* hijo de la ciencia y la modernidad, “adhiriéndose a la superficie de las cosas” (Palao, 2004: 45).

Esos constructos que devienen convenciones cubren lo real, reprimiéndolo. Al extrañarlos, al desvelarlos como lo que son por un instante, lo real se abre paso desde la angustia de lo siniestro porque nos refleja lo que redescubre Julia Farren ante la inminencia de su muerte, allá donde la realidad cede ante su abismo, como advirtió Heidegger (2003): que existimos como temporeidad entre dos nadas.

Esta mirada a cámara a través de la cual se manifiesta lo siniestro en toda su rotundidad, condensa en un solo gesto todo aquello sobre lo que incidimos en la primera parte de la investigación al completar el concepto de lo siniestro de Freud con la angustia existencial de Heidegger en *Ser y tiempo*. El fenómeno de lo siniestro en su fugaz irrupción desmonta la certeza simbólica de la realidad, generando una profunda incertidumbre. Esa incertidumbre que se siente como amenaza inconcreta desata el terror porque despierta los miedos más íntimos y difusos de cada uno, como bien intuyó Lewton. Pero además, en esa duda sobre la realidad, el constructo que la sostiene es puesto en cuestión porque lo desvela como artificio.

En el caso del cine, ese constructo hegemónico son las normas del MRI que pretenden precisamente enarbolar su verosimilitud ocultando el ente enunciador del discurso. En la realidad a la que anclamos nuestra consciencia yoica el constructo se sostiene sobre la palabra, en el operativo simbólico del lenguaje que la crea y moldea. Por ello el MRI trata de persuadir e imponerse como «lenguaje cinematográfico» objetivo, sin sujeto.

Cuando lo siniestro irrumpe y revela lo real manifestándose como fenómeno, lo simbólico revela su condición y cae, dejándonos solos por un instante con la percepción de lo real, manifestándose como angustia ante `algo´ que no se concretará nunca. Es ahí donde la angustia de Heidegger viene a completar la profunda desazón que nos traspasa al considerar esa angustia como una lúcida manifestación del ser, del fenómeno de su existencia ante la nada. Ambos, Freud y Heidegger hacen coincidir la irrupción de dicha angustia con un derrumbe del constructo simbólico sobre el que se erige el sujeto.

Así, el instante en que se produce este desvelamiento en *La venganza de la mujer pantera* es el del umbral ante la muerte y ese extrañamiento que nos alcanza sobre la metáfora del constructo de «cine y realidad» surge desde lo indecible en la antesala de la muerte de Julia Farren. Esa mirada desbordada por lo real de la muerte trae con ella la máxima expresión de lo siniestro, porque es una angustia ante la muerte (tal como la entiende Heidegger en la revelación de «la angustia precursora») que nos permite anudar lo siniestro a lo real de la existencia que se manifiesta en el instante de la muerte. De este modo, lo siniestro en esa mirada a cámara se completa y además de referirse a esa profunda angustia del personaje, derrumba la malla simbólica del lenguaje hegemónico (MRI) sobre la que se sostiene la narración y lo desvela como tal. Es en ese sentido en que entendemos lo siniestro como manifestación última de la resistencia del sujeto frente al constructo hegemónico, porque es él quien sostiene el relato.

Es cuanto menos curioso que en esa intuición que demuestra Lewton para generar el terror y el desasosiego desde la no mostración, acabe surgiendo lo siniestro a partir de esos espacios de incertidumbre, fuera de plano. En esa sugerencia abierta al sentido encuentra el imaginario un espacio donde proyectar sus propios miedos, esos que surgen ante la espera de que se concrete la amenaza cuando esa misma espera se prolonga y no sucede, dejándonos en su incierta antesala. Esta forma de entender el terror «psicológico» tiene un punto de conexión con lo siniestro en el hueco y la espera ante lo que acecha, en la incertidumbre donde todo es posible. Hemos considerado esa mirada a cámara en *La venganza de la mujer pantera* el momento álgido que une por sí misma lo siniestro radical que complementa la concepción de lo siniestro de Freud con la angustia existencial de Heidegger. Es decir psicoanálisis y filosofía coinciden, cada una a su modo, en señalar el fenómeno de lo siniestro.

El tratamiento fílmico de lo siniestro que desprenden estas producciones de la RKO comandadas por Lewton es fruto de un pormenorizado estudio sobre la representación del terror hacia el que debían dirigirse y en el que el fuera de campo es un recurso decisivo. DeWitt Bodeen aparece como guionista en *La mujer pantera* y *La venganza de la mujer pantera,* compartiendo el reconocimiento de esa labor en el guion con Val Lewton en la última de ellas. Como el mismo Bodeen reconoce[7] se encontraron con el problema de la muerte de la protagonista en *La mujer pantera* a la hora de hacer una segunda parte, así que decidieron quedarse con lo esencial. Esto es, centrarse en la incertidumbre entre realidad y ficción que se trasvasa ahora a la hija de Oliver Reed. Con lo que se demuestra que Lewton y Bodeen sabían muy bien adonde apuntaban, al imaginario del espectador, que adopta un papel activo poco común en las producciones hegemónicas al completar con sus miedos el amenazante fuera de campo de la representación.

Quizás forzados a esa labor de depuración de lo importante, encontramos una diferencia importante que, a nuestro entender, mejora la sugerencia de lo siniestro en *La venganza de la mujer pantera* en relación a su predecesora: la eliminación de cualquier posible explicación racional al prescindir de la figura del «psiquiatra» de la primera parte. *La venganza de la mujer pantera* juega con la duda entre realidad y fantasía desde dos frentes: Julia y Amy, sin que ningún tercer personaje pueda ofrecer una explicación racional u objetiva a lo que sucede desde el exterior de los protagonistas que refuerce la opción más verosímil, es decir, que decante la interpretación hacia la «realidad» señalándonos objetivamente la locura del protagonista.

Recordemos que en los años cuarenta el cine hollywoodiense se adhiere a la moda de incluir en sus producciones una explicación de envoltorio psicoanálitico de los hechos acontecidos en ella. Generalmente sus argumentos parten de sucesos que reavivan traumas o miedos reprimidos que atormentan a sus protagonistas. Ejemplos de este tipo de subgénero lo encontramos en películas como *Secreto tras la puerta* (*Secret Beyond the door,* Fritz Lang, 1947), o en el mismo Hitchcock en *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchock, 1945).

4.2.5. Lo siniestro entre *La mujer pantera y La venganza de la mujer pantera*. De lo familiar a lo siniestro y vuelta a lo familiar a través de lo oculto que perdura

Pese a la independencia que existe entre ambas películas, encontramos algunos trasvases importantes que las relacionan y refuerzan la dualidad complementaria de lo siniestro.

4.2.5.1. El tema sonoro

El tema musical que vuelve a escucharse y se rescata del olvido es un recurso que por su enorme potencial siniestro podría figurar entre los estilemas de Freud si este los hubiese localizado en la estética específicamente cinematográfica. El poder evocador de la música, la canción que vuelve a entonarse en un ejercicio de memoria, suele tener una apariencia inocente y familiar pero trae con ella el retorno de un pasado más o menos lejano que, en el contexto diegético en el que surge, porta toda su carga siniestra. Sugiere el regreso de algo incierto, un antecedente que alerta de la inminente llegada de lo siniestro.

El *leitmotiv* de Irena en *La mujer pantera* se mantiene en la secuela pero su introducción es progresiva para anticipar la dualidad de lo siniestro. Aparece entonado por esta al comienzo de *La mujer pantera* (5´07´´), cuando Oliver la conoce y el amor entre ambos despierta, asociándose así a lo agradable y acogedor. Este tema parte, además, desde una fuente diegética al ser entonada entre penumbras por la protagonista ante la mirada embelesada de Oliver (9). Este aspecto es destacable, pues en otras películas veremos que esas canciones evocadoras del pasado que portan lo siniestro no surgen ni referidas a ese momento anterior, cuando la amenaza representaba lo acogedor, íntimo y placentero antes de devenir su contrario, ni desde lo familiar del portador de la amenaza antes de pasar a ser un recuerdo reprimido y siniestro, como lo es en el caso de *La mujer pantera*, cuando el tema de Irena aparece enmarcado por ella misma en los prolegómenos del amor.

9

10

Esa dualidad entre lo familiar olvidado y la amenaza angustiosa que trae lo siniestro la encontramos hilvanada con el uso del mismo *leitmotiv* de Irena en *La venganza de la mujer pantera*. Mantener el mismo tema sonoro no solo liga ambas películas, sino que su utilización en la secuela permite alcanzar su reverso siniestro, esa dualidad que le caracteriza mediada

por lo reprimido. Y es que Irena no aparece aquí con esa carga amenazante que desarrolla para Oliver y Alice en el desenlace de la primera parte, sino que para Amy representa lo familiar y acogedor, un refugio ante una realidad que no la satisface. El *leitmotiv* de Irena aparece insinuado mediante unos acordes en la secuencia en la que Amy desea un amigo en el jardín (16´07´´), para reaparecer abierta en la secuencia del dormitorio (33´12´´). En ella, Amy despierta víctima de una pesadilla relacionada con la leyenda de *Sleepy Hollow* que le narró Julia. Ante el miedo, la niña invoca a esa amiga imaginaria de la que esta vez se adivinará su sombra, que surge a partir de las cortinas osciladas por el viento, como referente de una presencia desde el fuera de campo (10). Aunque la puesta en escena la mantiene en fuera de campo, esa sombra, al contrario que en *La mujer pantera*, lejos de ser amenazante es recibida por Amy como una presencia conocida y tranquilizadora. La reacción de la niña y la banda sonora no dejan lugar a dudas sobre su interpretación. Amy intenta entonces volver a conciliar el sueño y para ello recurre a esa amiga en fuera de campo: «*cántame esa canción otra vez*» (11). Una canción escondida en su inconsciente que, como le comenta anteriormente a su madre, ha tratado de recordar durante la vigilia sin conseguirlo.

11

12

Estamos casi en el ecuador de la película y es entonces cuando suena nítidamente el *leitmotiv* de Irena desde la viva voz de esa presencia cuya sombra se recorta sobre Amy. Es significativo que al recordar esa canción y entonarla, la niña duerma plácidamente y se intercalen un par de planos en los puede verse a Oliver abstraído, mientras el tema sonoro se mantiene (12), en lo que constituye el momento más sugerente del film acerca de la conexión que existe entre Oliver-Irena-Amy y lo siniestro como aquello que surge en el seno de lo familiar y que retorna de lo reprimido. En ese enlace que se sutura entre los protagonistas por medio del montaje sonoro, la canción que una vez escuchó Oliver en labios de Irena en un momento de felicidad amorosa entre ambos en *La mujer pantera* (9), parece alcanzarle de nuevo a través de su hija perdiendo el carácter siniestro. Esta secuencia, además, permite fundamentar la interpretación de que es Oliver con su actitud hacia las fantasías de Amy el que pretende reprimir su recuerdo de Irena. El reverso siniestro del pasado de Oliver retorna al hogar de los Reed a través del lugar que le brinda en él su hija, que convoca lo ausente y oculto de sus padres, al posar su inocencia sobre el rostro de una fotografía reencontrada.

En esta banda de Moebius que relaciona lo siniestro con lo familiar valiéndose de ambas películas juega un papel fundamental la utilización del *leitmotiv* de Irena, su planificación, las variantes, el momento y forma en que aparece… Todo indica un conocimiento de la potencia evocadora de la música para que con ella el pasado regrese y se manifieste a partir del afecto en el presente. La nostalgia está próxima a lo siniestro.

4.2.5.2. La presencia de Irena

Como señalaba Bodeen en la entrevista que citamos antes, Lewton y él se enfrentaron con el problema de la muerte de Irena en *La mujer pantera* a la hora de idear una segunda. Lejos de repetir la misma película con cualquier pretexto, como hacen muchas secuelas, apelaron a la originalidad: la imaginación de la niña serviría como pretexto para rescatar a Irena de las garras de la muerte y que esta apareciese en pantalla. Pero lejos de ser testimonial, el papel reservado a Irena en *La venganza de la mujer pantera* se une al que acabamos de comentar de su *leitmotiv* para demostrarnos que Lewton y Bodeen eran muy conscientes de lo que hacían en relación con lo siniestro, o bien tenían una intuición privilegiada sobre cómo invocarlo desde la representación fílmica, o ambas cosas. *La venganza de la mujer pantera* se convierte en una película que se une a su predecesora para completar una aproximación a la complejidad de lo siniestro desde la sugerencia.

A esa dualidad de lo siniestro tan permeable al pasado contribuye el nuevo rol reservado a Irena en la secuela, que al igual que su *leitmotiv* delimita y devuelve lo siniestro al ámbito de lo familiar. *La venganza de la mujer pantera* se vale de lo siniestro que en *La mujer pantera* acabó representando Irena para los padres de Amy, para devolverla al origen amoroso y placentero del que surgió. Oliver todavía es capaz de guardar algunas fotos de ella, incluso después del descubrimiento de estas por Amy.

Recordemos que Irena fue dulce, cariñosa y objeto del amor de Oliver, esposa de este y por lo tanto portadora de lo familiar y conocido. Amy le devuelve a Irena (14) el afecto de amor, le reabre un espacio en lo familiar allí donde fue reprimida del recuerdo por su padre. En esa línea interpretativa adquiere todo el sentido que las apariciones de Irena se produzcan en el exterior de la casa y durante la noche en la habitación de Amy. Mediante el presente infantil de Amy se trae la imagen de Irena como contrario de lo amenazante que representó en un pasado para sus padres. Lo que al final del film permitirá cauterizar el pasado de Oliver con ese reconocimiento amoroso que se adivina ante las fotos que guarda de Irena.

En consecuencia, la Irena de Amy poco tiene que ver con aquella asociada a la pantera que sufrieron sus padres, en todo caso estaría relacionada con la Irena original, la que enamoró a Oliver antes de enfundarse en aquel abrigo negro con el que adquirió la estética oscura y felina de la insidiosa pantera. La pantera simboliza a la perfección lo siniestro; es negra, sigilosa y susceptible de aparecer entre cualquier lugar imprevisto de nuestras sombras, es bella,

acechante y a la vez terrible, pura naturaleza salvaje, instinto primordial que nada quiere saber de la realidad racional.

13

14

15

16

Así, es lógico que en ese rasgo de la psicología de los personajes que es el vestuario, Irena aparezca ante Amy vestida de blanco, asociada a la luz como si de un hada se tratase, en actitud amorosa y complaciente (15). Por ello no hay ni una sola referencia a motivos felinos en toda la película (a excepción de un cuadro), mientras en *La mujer pantera* la presencia felina era constante para anunciar la inminencia del peligro asociado a Irena (13). Pese a todo ahí está el reverso del pasado en *La venganza de la mujer pantera,* en torno a los orígenes de esa imagen amistosa, a su raíz dual entendida como contrario complementario de lo siniestro que porta la presencia de una imagen rescatada de la muerte: «*vengo de la gran oscuridad y de la paz profunda…*» contesta Irena a Amy cuando le pregunta de dónde viene.

El descubrimiento de aquella fotografía de Irena le otorga a Amy una imagen sobre la que depositar su imaginario y darle cuerpo, presencia. Pero en ese rescate de las sombras de la oscuridad de Irena es igual de determinante el descubrimiento del nombre. Irena, ese nombre le da a Amy un anclaje simbólico con el que traer su deseo al espacio del plano, a lo concreto, con el que llamar a aquella sombra que habitaba el fuera de campo de lo real, de lo siniestro irrepresentable de la muerte. Imagen y nombre que encarnan un ideal de deseo, de reconocimiento especular en el otro. ¿Qué otra cosa, al fin y al cabo, es el amor sino el abismo de verse reflejado en otros ojos sean o no los de una mujer pantera?

Sólo a veces se aparta, sin ruido, la cortina
de la pupila…Entonces una imagen penetra,
atraviesa la calma en tensión de los miembros…
y deja de existir dentro del corazón.
La pantera. R.M Rilke.

17

4.2.5.3. El fuera de campo

Hemos expuesto en páginas anteriores el uso del fuera de campo como espacio desconocido y activo donde habita el terror sugerido de las producciones de Lewton para la RKO. A partir de una planificación de la representación se intuye cómo despertar lo siniestro en la abstracción del fuera de campo. De este solo nos llegan sus ecos en forma de manifestaciones de `algo´ que escapa a la mirada y puede tomar cualquier forma. Ese fuera de campo tan próximo e inminente funciona mediante la identificación espectatorial con los protagonistas del film, que sufren un peligro indefinido: esbozos de siluetas recortadas, sonidos amenazantes de pasos que se pierden o se confunden con algo conocido, como el rugido de la pantera puede ser la abertura de las puertas del bus o su presencia entre la maleza la simple sacudida del viento, como vimos en la persecución de Alice en *La mujer pantera* (18), al igual que esas sombras oscilantes que rondan cerca pueden ser la de una ominosa pantera o la visita de alguien familiar, Irena.

18

19

Será precisamente la función de ese fuera de campo la que sufre un desvío en su significación en *La venganza de la mujer pantera*, pues lejos de ser el lugar de la amenaza, de lo real que no se integra en lo concreto del plano y de su imagen, el fuera de campo pasa a ser el espacio imposible a través del cual la imagen de Irena retorna de la muerte. Irena vuelve a ser presencia a través del deseo de Amy, que la rescata de lo oculto para traerla a la luz del plano a partir de dos referentes que la convocan: una imagen y un nombre que la desvelan como familiar, devolviéndole el sentido que perdió al esconderse en las sombras y devenir siniestra para sus padres.

El fuera de campo, el significado completamente diferente que adquiere Irena en *La venganza de la mujer pantera*, hace que esta pase de amenaza siniestra de la oscuridad a objeto conocido y amoroso, reintegrándola a los orígenes de lo que fue su pasado con Oliver. Es la imaginación de Amy la que sana al padre, la que le permite aceptar su pasado. Es por el tratamiento que hace *La venganza de la mujer pantera* del reverso familiar de lo siniestro, por lo que esta película no responde a las expectativas del género de terror en la que sí puede encuadrarse su antecesora. La originalidad de su planteamiento se desmarca de lo explícito que impera en la mayoría de producciones del género en el Hollywood de la época.

4.3.
El crepúsculo de los dioses
(*Sunset Boulevard*, Billy Wilder 1950)

4.3.1. Norma Desmond. El cine que retorna

> El término "clásico" responde a un momento muy concreto del cine de Hollywood y, sobre todo, a la época de esplendor de los grandes estudios (desde finales de los veinte hasta mediados de los cuarenta), pero también, por extensión se identifica con un producto dedicado al entretenimiento que incorpora muchos de los rasgos del MRI y que, evidentemente, durante ese parcial tiempo histórico coincide plenamente con él (es su manifestación paradigmática) (Gómez Tarín, 2015: 178).

Según el criterio anterior, la película de la que vamos a ocuparnos a continuación, *El crepúsculo de los dioses*, rebasaría por poco el período clásico en sentido estricto, pero sí quedaría englobada en él si consideramos esa extensión que permite identificarlo por incorporar los rasgos del MRI. *El crepúsculo de los dioses* ve la luz en la última etapa de este período y se anticipa al manierismo virtuosista que se desarrollará en el cine a partir de la década de los cincuenta. Nos interesa esta obra por situarse en la transición de dos estilos, pero además reúne otras características que la hacen especialmente interesante para nuestra investigación: contextualizándose el estreno de *Sunset Boulevard* en la `decadencia´ del período clásico, la autorreflexión señala el fin del clasicismo, es curioso que su trama argumental verse acerca de cómo el cine de los grandes estudios se cimentó sobre el olvido de la época muda y de gran parte de sus directores y actores, ocupándose de otra decadencia, la de una estrella del cine mudo. La película ejerce una denuncia de ese olvido y de las precarias condiciones de los trabajadores del medio, especialmente los guionistas, así como, aunque de forma más liviana,

del tipo de cine que ofrece Hollywood. Sin embargo, esta supuesta denuncia no alcanza del todo a la forma fílmica de la película y el MRI es respetado en su seno[9]. Es una crítica desde dentro y los riesgos, en consecuencia, son controlados y asumibles.

De todos modos, es significativo el grado de madurez que ha alcanzado ya ese cine clásico de Hollywood para ser autoconsciente de una parte de su historia y hablar sobre ella desde cierta distancia. *El crépusculo de los dioses* es una película metacinematográfica de la industria de Hollywood que incluye apariciones de importantes actores del cine mudo que desaparecieron del plano con la llegada del sonoro, como Buster Keaton, H. Warner, Ana Q. Nilson y sobre todo Gloria Swanson, que ocupa de nuevo un papel principal en una película, justo lo que su personaje no podrá lograr. Además de estos actores destaca la presencia de Cecil B. DeMille, interpretándose a sí mismo como director reintegrado en la industria, y sobre todo, la de Erich von Stroheim justo como su opuesto. El director de *Avaricia* (*Greed,* Erich von Stroheim, 1924) sufrió el ostracismo de la industria coincidiendo con la llegada del sonoro, víctima de su decidida independencia, von Stroheim muestra en sus obras todo el cinismo que esconde la mojigata moral conservadora, y de una concepción del cine que se alejaba de los intereses crematísticos de Hollywood.

Un ejemplo del carácter transgresor de von Stroheim, que habría de llevarle al ostracismo, lo expone Roman Gubern al hablar sobre su película *Esposas frívolas* (*Foolish Wives,* Erich von Stroheim, 1921) y las modificaciones impuestas por la productora ante el escándalo que supusieron sus primeros pases:

> A pesar de estos apaños *Esposas frívolas* se revelaba como la más feroz e implacable acusación llevada jamás al cine del turbio mundo de bajas pasiones que se esconde hipócritamente bajo el oropel de las plumas, joyas y uniformes del gran mundo, expuesta con el más violento naturalismo. «Dirán algunos que tengo tendencia a ver lo sórdido—declarará Stroheim—. No. Lo que ocurre es que hablo también de lo que pasa detrás de las cortinas que bajaron, detrás de los cerrojos corridos; de lo que la cortesía y el buen tono quieren que no se hable, porque lo que se hace a escondidas explica el comportamiento a plena luz y no es posible disociarlos (Gubern, 1971: 281).

La crítica de *El crepúsculo de los dioses* al mundo de Hollywood es otro de los motivos de interés de la película para nuestra investigación, ya que en ella se respeta el MRI de la industria que la produce y la crítica subyace desde su guion, enfocándose especialmente en el olvido y el contraste de Norma Desmond con la realidad que le rodea. Lo siniestro, como veremos a continuación, surge a partir de Norma en su relación con el mundo.

Otra de las causas de su elección estriba en que es sumamente interesante el diálogo que establece esta película con *Mulholland Drive* de Lynch en múltiples sentidos; ambas comparten la crítica a Hollywood y apelan en su interior a secuencias metacinematográficas, ambas nos trasladan la locura de sus dos mujeres protagonistas, actrices en busca del éxito en Hollywood pero que van a conocer el reverso delirante de la industria, ambas películas parten del sueño de un muerto, Sunset Boulevard será una de sus localizaciones importantes…Sin embargo, la

radical diferencia entre ellas es que la crítica en *Mulholland Drive* es mucho más radical pues se ejerce rasgando el MRI desde la propia matería fílmica, derribando expectativas genéricas y situándose en los márgenes de la industria.

Lo siniestro en *El crepúsculo de los dioses* brota desde Norma Desmond, es decir, desde un personaje, de igual manera en *Mulholland Drive* lo hará a partir de Diane (Naomi Watts), pero en esta última la radicalidad de lo siniestro la desborda hasta alcanzar la misma representación. La diferencia es profunda, sus consecuencias también. La primera será bien acogida por la taquilla y promovida por Hollywood, apta, precisamente por respetar las formas. La segunda no. Aun con todo lo anteriormente expuesto comprobaremos cómo pese a su adscripción a la representación hegemónica lo siniestro irrumpe en *El crepúsculo de los dioses* en el momento de mayor torsión del MRI, en su desenlace, cuya secuencia hemos elegido como secuencia tipo de lo siniestro en esta obra. No olvidemos que la película se contextualiza en ese margen que separa dos corrientes estéticas de Hollywood, entre la `decadencia´ del cine clásico y la llegada del manierismo. *El crepúsculo de los dioses*, en suma, reúne múltiples factores que la convierten en un interesante objeto de estudio para nuestros propósitos.

4.3.2. Sinopsis

Una voz *over* lanza el relato sobre la imagen de un cadáver flotando en una piscina, se inicia un *flashback*. El cadáver es el de Joe Gillis (William Holden) guionista instalado en Hollywood que pasa por un complicado momento económico mientras trata de escribir un guion que le catapulte de nuevo a la primera línea del éxito. Al huir de unos cobradores que pretendían embargarle el automóvil su coche pincha y lo oculta en el garaje colindante de una gran mansión con síntomas de abandono. Casualmente conoce a su dueña, Norma Desmond (Gloria Swanson) que resulta ser una antigua estrella de cine mudo que vive ajena al mundo exterior, en el cual cree estar todavía en la cima de su éxito, su única compañía es la de su mayordomo Max (Erich von Stroheim). Norma, le ofrece a Joe la lectura de un guion escrito por ella y que pretende protagonizar para que le dé su opinión antes de ofrecerlo a las *majors* para su rodaje. Joe, agobiado por su situación ve la posibilidad de obtener una buena suma de dinero fácil, pero Norma le obliga a que la revisión del guion se haga en su mansión y le ofrece instalarse allí a cambio de pagarle alguna de sus deudas. Se inicia así una relación que se va desviando de lo profesional a lo sentimental por parte de Norma, mientras Joe se acomoda a esa vida de lujo aceptando su inercia en papel de compañero-amante. Sin embargo, Norma vive anclada en un pasado de lujo y divismo en el que cada vez resulta más evidente su enajenación a consecuencia de su enamoramiento de Joe. Este decide abandonarla e iniciar la escritura de un guion junto a otra guionista, Betty Schafer (Nancy Olson), la cual acabará enamorándose de él, pero tras un intento de suicidio de Norma, Joe vuelve a la mansión. Al regreso de una de sus escapadas nocturnas para escribir el guion con Betty, Max le confiesa que fue el primer marido de Norma, a la cual descubrió y dirigió. El propio Max mantiene a Norma en la creencia de que continúa en lo más alto consciente de su fragilidad psicológica. Tras un malentendido con la

Paramount, Norma visita los estudios de rodaje donde se encuentra con otro de sus antiguos directores, Cecil B.DeMille. Norma abandona los estudios creyendo que su regreso a la pantalla es inminente y se somete a un agotador plan de rejuvenecimiento mientras las salidas nocturnas de Joe se suceden para acabar el guion conjunto con Betty. En uno de esos encuentros Betty le confiesa que está enamorada de él. A su regreso a la mansión Joe descubre a Norma hablando por teléfono con Betty en pleno ataque de celos y se inicia una discusión en la que Joe le desnuda la cruda realidad del mundo de ilusión en el que vive. Al llegar Betty, Joe le muestra la clase de vida que lleva y renuncia a casarse con ella. Tras la marcha de Betty, Joe decide abandonar definitivamente a Norma y esta, incapaz de soportar su marcha, lo mata disparándole por la espalda, descubriéndonos que la voz *over* que nos narró el relato proviene de un muerto, el del propio Joe. Al llegar la policía y los periodistas a la mansión se encuentran con que Norma ha enloquecido definitivamente y desciende las escaleras convencida de estar en pleno rodaje, interpretando de nuevo ante las cámaras.

4.3.3. Norma Desmond: la carga metacinematográfica de *El crepúsculo de los dioses*

La carga metacinematográfica de esta película propone un juego de espejos en el que se refleja la actualidad sonora de la industria cinematográfica del momento en relación con el extinguido cine mudo que la precedió. Ese pasado negado, con sus estrellas olvidadas en la cuneta de la industria y del éxito lo encarna en el film Norma Desmond, ella condensa todo ese pasado olvidado y glamuroso que emerge en la realidad del presente en toda su patética decadencia y ante la mirada de un público bien diferente al que la encumbró.

Norma Desmond es el eje sobre el cual pivota toda la película, porque ella trae con su presencia el tema principal de la obra: el olvido por parte de la industria y de los espectadores del cine mudo y de las estrellas y directores que formaron parte de él[10]. Ese olvido emerge a través de Norma Desmond al querer volver a su casa, la Paramount, y a su público, como si el tiempo no hubiese pasado. El regreso de la máxima estrella olvidada desde un pasado congelado para ella, al presente del espectador es clave para entender que lo siniestro se canaliza y descarga a través de la negación de Norma Desmond de renunciar a lo familiar y conocido, su éxito, porque hacerlo implica renunciar a su identidad. Ella es el cine mudo que pretende volver ajeno a todo. Buena prueba de ello es que no sabemos realmente quién es Norma Desmond, qué mujer se esconde tras el personaje que interpreta incluso dentro de la propia película, como demuestra su carácter afectado propio del cine mudo, sobreinterpretado en la película sonora que la recubre, *El crepúsculo de los dioses*, como si su vida fuera un continuo rodaje fílmico, en el que se mezcla la persona, actriz y personajes en un todo indiscernible. «*La gran Norma Desmond… ¿Cómo podía vivir en aquella casa abarrotada de Normas Desmond?*» Llega a afirmar desde la muerte la voz *over* de Joe, mientras se encandenan panorámicas con multitud de fotos de Norma Desmond en el éxito de su juventud que corresponden a las de Gloria Swanson como estrella real del cine mudo (1 y 2). «La fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo de su propia corrupción» (Sontag, 1992: 193).

1 2

¿Cuánto hay en Norma Desmond de la propia Gloria Swanson que la interpreta? (1) los límites son difusos y el más inquietante se transmite a través de la fragilidad de su personaje, que encadena ademanes obsoletos y sobreactuados de cine mudo, que parece ridícula en el contexto de la película sonora que la recubre. Interpretación, la de Norma, que era tenida en el mudo por natural, y que ahora se revela como la rémora de aquel divismo que intentaba dignificar el cine desde la interpretación a lo Sarah Bernhardt[11] y que muestra que la delgada línea que separa el glamour del ridículo es solo el tiempo.

Esa sobreactuación de Gloria Swanson en Norma Desmond trae al espejo del tiempo presente de la película a la propia gloria Swanson y a la estética del cine mudo, mostrándolos ridículos donde fueron adecuados, ahondando en el abismo insalvable que separa la interpretación del cine mudo del sonoro y explicitando por qué, como tantas otras actrices de la época, Norma Desmond no tiene ninguna posibilidad de integrarse en un sonoro del que, por otro lado, desprecia sus interpretaciones. «*No necesitábamos diálogo…teníamos expresión y ahora no la tienen*» afirma Norma sobre las actrices del mudo frente a las sonoras al verse protagonizar *La Reina Kelly* (*Queen Kelly*, Erich von Stroheim, 1928) proyectada por Max/Stroheim, en un momento especialmente interesante, pues la película que ven Joe y Norma es real. *La Reina Kelly*, inacabada, fue interpretada por Gloria Swanson. Una pieza más en ese juego esmerilante entre realidad, ficción y referencias metacinematográficas que propone la obra y del que vamos a encargarnos a continuación.

4.3.4. El pase de cine privado. La imagen que arde

Antes de ocuparnos de la secuencia tipo de lo siniestro del desenlace del film, nos detendremos en la secuencia del pase de cine privado (30´55´´ al 33´09´´) en el interior de la mansión y que tiene a Joe y Norma como únicos espectadores y a Max, como proyeccionista oculto de *La reina Kelly*. Se trata de una secuencia que no solo enlaza y anticipa el desenlace sino que lo circunscribe en lo siniestro relacionándolo con el imposible regreso de un cine mudo que no quiere `reconocerse´ como olvidado.

Gran parte de la secuencia está introducida por la voz *over* de Joe, que sirve para informar y guiar a los espectadores acerca de su interpretación y para perfilar psicológicamente a Norma desde él. Esta voz ayuda además a lograr que la identificación espectatorial recaiga sobre Joe a lo largo del film, justifica sus actos y psicología en su relación con Norma y a su vez la exterioriza. Nos explicamos: esa voz *over* de Joe es la de un narrador delegado en la diégesis y conduce toda la narración a través del sueño omnisciente de un muerto. Joe es un narrador de primer nivel que cuenta su propia historia, y desde la suya, la historia olvidada del cine. La ruptura formal también puede hacerse desde la densidad de la puesta en escena.

Otra de sus funciones es la de extrañar a Norma del relato. La presencia de la voz de Joe focaliza en él la identificación, convierte a Norma en algo ajeno, se mantiene a cierta distancia de nosotros. El recurso de la voz, además de las funciones expuestas anteriormente, cumple con el objetivo de posicionarnos del lado de Joe y con él del lado del cine sonoro, en la actualidad de su presente en la historia. Por el contrario Norma se nos presenta ya desde el primer momento en una posición extraña, oculta. Norma es de «eso» acerca de lo que se habla, el pasado del cine mudo que en contraste con el tiempo que compartimos con Joe es obsoleto, delirante y siniestro por presentarse ante nosotros como si nada hubiese sucedido, con la actitud de un familiar que no se sabe muerto y enterrado y que reclama con toda naturalidad su sitio principal en la mesa.

Gloria Swanson fue, como norma Desmond, una estrella de la época del cine mudo caída después en el olvido. Las capas de lo metacinematográfico envuelven *El crepúsculo de los dioses*. No se limitan a evocar un pasado melancólico sino que a partir de la locura de Norma lo trae confundido, desbarrado, mezclado con la realidad que fue y que aquí se reclama desde la encarnación de personajes ficticios. La principal fuente de lo siniestro metacinematográfico que emana en *el crepúsculo* proviene de la verdad de sus intérpretes (Gloria Swanson, Erich von Stroheim y otros, Buster Keaton, Anna Q. Nilsson…) que se trasluce a través de sus personajes, de su inscripción como las personas que fueron en la historia de un cine que los ha dejado atrás por olvido, o represión como en el caso de von Stroheim. Este desfase telúrico no delimitado que supura entre la realidad y la ficción provoca que el sentido no se cierre a lo explícito y unívoco. Esa indefinición se canaliza a través del cuerpo real de sus intérpretes y provoca un reconocimiento del cine mudo olvidado por el espectador, que emerge de lo siniestro en su retorno a la pantalla rodeado de un ambiente abigarrado repleto de retratos de Norma (3).

Norma no se cansa de su narcisimo, de verse una y otra vez como gran estrella, su mente está embalsamada en el tiempo mudo de sus películas en contraste con el envejecimiento de su cuerpo y con la opinión displicente que nos da la voz de Joe sobre ella: «*lo cierto es que tenía miedo de aquel mundo exterior, miedo de que la recordara que el tiempo había pasado… eran películas mudas*» (4).

3 4

Ese ambiente recargado repleto de imágenes congeladas va a ponerse en movimiento cuando Max abra el telón, rescatando del tiempo a la joven estrella en la pantalla. El reverso de la victoria del cine sobre el tiempo es el peligro de caer y quedarse atrapado en sus imágenes idealizadas. En toda esa atmósfera momificada y ahora oscura (4) de la improvisada sala de cine, Wilder añade un bello contrapunto para indicarnos qué es el cine, de qué se encarga, qué están viendo los protagonistas y nosotros a través de ellos…Nos referimos al humo traspasado por la luz del proyector a través del cual alcanzan las imágenes de Norma la pantalla. Ese plano (4) encierra el secreto del cine, luz que incide sobre el tiempo, volátil, incorpórea, cambiante, que se pierde sin poder atraparse, pero a través de la cual las imágenes cristalizan y alcanzan la pantalla llegando a nuestros ojos.

La película que vemos a través de Joe y Norma es una muda, en la que Norma Desmond aparece en primer plano (PP) en todo su esplendor (5). Pero la relación de esa imagen enmarcada con las fotografías que aparecen en la parte inferior del plano no se acaba al enfrentar a Norma con su reflejo del pasado. Esta secuencia contiene la más clara evocación metacinematográfica de toda la película al mezclar la trama ficcional del relato, su pasado, con lo que aconteció en el plano de la realidad sobre quienes interpretan a Norma y Max, Swanson y Stroheim, haciéndola llegar hasta nosotros. El cine, su metáfora se topa con la vida misma.

5 6

Nos explicamos; las imágenes del film mudo de esta secuencia pertenecen a la dimensión de lo real del cine mudo, *La Reina Kelly*, película inacabada de Stroheim interpretada por Gloria Swanson. Nada marca ni contextualiza esas imágenes como imágenes de aquella película, pero los fotogramas reales que durante unos segundos nos muestra *El crepúsculo de los dioses* de esa obra incompleta de Stroheim nos permiten ver a una joven Gloria Swanson en el papel de Kelly en una proyección muda de 1928. Los reflejos entre la realidad y la ficción alcanzan aquí su *mise en abyme* al apelar en esta secuencia a Swanson y Stroheim, confundiéndose ambos con los personajes que interpretan e involucrando a los espectadores que asisten, desde el emplazamiento de mirada de Joe y Norma, a la proyección de una película dentro de una película.

Identificar a Gloria Swanson como la protagonista de *La reina Kelly* nos recuerda inevitablemente que es ella quién está interpretando a Norma Desmond en la película que estamos viendo (5), consiguiendo un efecto de distanciamiento que se transforma en reflexión biográfica acerca de los paralelismos de la vida de Swanson con la de la protagonista que interpreta. Pero la puesta en escena de esta profundidad de campo metacinematográfico no acaba ahí. El eje temático de esta secuencia lo explicitamos antes: era el cine como embalsamador de las imágenes y el tiempo, e incidimos sobre la luz que proyecta la película atravesando el tiempo, el humo y la oscuridad de la sala privada (4). Pues bien, la continuidad temática se prolonga desde ese plano al resto de la secuencia. Desglosémosla, retomando el plano (4) del que nos ocupamos antes, que aquí numeraremos como 7, y pongámoslo en relación con los cinco que le siguen y cierran la secuencia.

7

8

9

10

11

11B

11C

12

12B

La secuencia se resuelve en un clásico montaje campo/contracampo, sostenido mediante el consabido *raccord* de mirada, pero hay un inserto (8) de Max descubriendo una cortina y

mostrándose al lado del proyector. Max es interpretrado por von Stroheim, que fue director de las imágenes que vamos a ver a continuación de *La reina Kelly*, acompañando a Gloria Swanson durante el desenmascaramiento que tiene lugar en esta secuencia del film inacabado.

> Tampoco pudo concluir Stroheim «La reina Kelly» (*Queen Kelly*, 1928) [...] Con el desastre de «La reina Kelly» interrumpido por orden de su productora y protagonista Gloria Swanson, se quebró para siempre la carrera de unos de los más gigantescos creadores del séptimo arte. Por ser un implacable moralista, tropezó una y otra vez con los prejuicios de la moral convencional y pacata. Nunca se vio ni se verá tanta ferocidad en la descripción de la mezquindad y bajezas humanas como en la obra de Stroheim (Gubern, 1971: 285-286).

Centrémonos ahora en la relación que nos lanzó el plano conjunto de Joe y Norma (7) en torno a la luz del cine y el humo, porque las imágenes de *La reina Kelly* responden a esa temática. En ella vemos a una joven Gloria Swanson en PP (11, 11B y 11C) que parece rezar enmarcada en el fuego de las velas que la rodean en primer término e incluso la ocultan parcialmente. Se trata de unos planos donde, por cierto, Stroheim antepone los objetos renunciando a lo que sería un primer plano canónico y emblemático de la estrella protagonista, tan común en la época muda. Aquello que se interpone entre las imágenes de las dos Normas o Glorias es el tiempo, también lo metacinematográfico: dos películas y dos interpretaciones. El símbolo de esa separación infranqueable del tiempo y las imágenes que trae el cine es la luz, el fuego.

Vimos que la luz del proyector se filtra a través de un humo que se escapa (7) y que proyecta la imagen muda del pasado de la joven Swanson. Entre ella y la madura actriz se interpone una luz, la barrera del fuego de las velas en primer término (11, 11B, 11C). Frente al mutismo de su imagen Norma se alza indignada, reivindica a viva voz su lugar en el cine conservando los gestos obsoletos y sobreactuados del mudo. Está claro que no podrá volver. Pero hay más, cuando Norma se levanta decidida a recuperar su posición de estrella en el cine lo hace interponiéndose entre la luz del proyector y la pantalla (12B), ocupando el lugar de su imagen joven en pantalla. Entonces el humo aparece de nuevo, la envuelve. Y entonces, expuesta a esa contraluz del tiempo que es el cine, arde. «La imagen arde en su contacto con lo real. Se inflama, nos consume a su vez» (Didi-Huberman, 2016: 1). Porque su imagen se confunde entre Norma Desmond y Gloria Swanson, a través de la luz y el tiempo del cine. Esa sensación de fugaz desvelamiento de una verdad que desborda la obra se roza en esta secuencia de *El crepúsculo de los dioses* a través de la proyección de la materia cine, la luz de contra, recortándose sobre la figura de Gloria Swanson ante su imagen proyectada.

> Rainer Maria Rilke escribía sobre la imagen poética: si arde es que es verdadera. Walter Benjamin escribía, por su lado: la verdad [...] no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio de un velo [...] un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz (Didi- Huberman, 2016: 1).

Por todo ello pensamos que esta secuencia es, en conjunción con la secuencia tipo de lo siniestro que cierra la película, la que condensa su núcleo temático exponiéndolo de forma poética en su puesta en escena, belleza que roza lo siniestro justo en el punto ardiente de su último plano. Sin embargo, lo que aún hace esta secuencia más interesante si cabe es que va a encontrar su reverso siniestro en el desenlace, porque si aquí hemos visto una proyección del pasado que Norma interrumpe reivindicando su lugar en la luz, declamando un deseo, encontraremos en el desenlace su reflejo aberrante desde el otro lado de la pantalla, con Max frente a ella dirigiéndola de nuevo. Este reflejo siniestro del deseo[12] lo hallaremos justo allí donde hemos ubicado la secuencia-tipo de lo siniestro: el final de *El crepúsculo de los dioses*. Vamos a verlo.

4.3.5. La secuencia tipo de lo siniestro. Norma Desmond, el reverso del sueño de Hollywood

Tras asesinar a Joe, policía y periodistas se agolpan en la mansión de Norma, esta ha enloquecido ya definitivamente y ajena a todo solo accede a bajar al escuchar la palabra «cámaras» y confundirlas con las del rodaje de su ansiada película. Max va a mantener su ilusión hasta el final y le confirma su creencia. Lo que le esperan son las cámaras, se rueda.

La secuencia final de la que vamos a encargarnos (1h 46´43´´) comienza con una panorámica de seguimiento de Max abriéndose paso entre los periodistas hasta alcanzar a los dos cámaras y situarse entre ellos en Plano medio largo (PML). Max da la orden de preparar las cámaras y estos obedecen. La actitud del mayordomo ha cambiado, ha vuelto a su pasado rol de director, von Stroheim toma posición y controla la escena entre las cámaras de los periodistas como director del inminente simulacro de rodaje. Entonces, alza la mirada junto a la del resto de personajes permitiendo mediante su *raccord* situarnos el espacio del plano siguiente sobre ellos y a la vez generar la expectativa de una espera, emulando el tenso silencio previo al rodaje (13).

13

14A

14B 14C

El siguiente plano (14) nos ofrece la imagen de cuerpo entero de Norma (14A), que inicia una aproximación en diagonal hasta alcanzar la posición del dispositivo y superarlo en PM (14B). La enunciación ha repetido el recurso panorámico de seguimiento del plano anterior sobre Norma hasta que esta queda de espaldas en PML y se detiene con ella (14C). La función de esta panorámica de seguimiento es mostrarnos el espacio de su recorrido para resaltar en la aproximación a cámara la actitud frágil y enajenada de su rostro. El plano sitúa a Norma siempre en el centro del encuadre, sobre su cuerpo pivotan las miradas del resto de personajes, que la rodean expectantes. La dilatación del tiempo es otro de los motivos de esta pausada panorámica, que responde al clima de suspense y expectación que ha lanzado Max en el plano anterior reforzado por la banda sonora. Norma cree acudir a un rodaje, Max pretende mantener su ilusión de cine hasta el último momento desafiando la lacerante realidad. Será el último gesto de amor de aquel que fue olvidado.

Finalmente, el plano se detiene a la vez que lo hace Norma ante una multitud de fotógrafos que la esperan tumultuosos para acribillar con sus flashes el momento de su descenso. El espectador sabe de su locura y Norma se detiene a la vez que la panorámica en la parte final de este plano, que la muestra de espaldas, rodeada e indefensa ante la realidad de una prensa amarillista ansiosa por devorar su carroña.

En ese momento Max grita desde el fuera de plano: «¡*Silencio*!», y su voz logra acallar a los fotógrafos que la amenazaban. Efectivamente, se hace de inmediato el silencio, la voz de Max/Stroheim, enérgica, decidida, imperativa, es la propia de un director que retoma el mando de una ilusión y la impone sobre la realidad cruel que la acosa (14C). Esa ilusión es el sueño de Norma de volver a actuar ante la cámara de cine, deseo que él sostiene para ella desde el fuera del plano de su reconocimiento y desamor, convirtiendo la realidad en un set de rodaje. Silencio. Se rueda. Ese control metacinematografico de puesta en escena a partir de una realidad improvisada por parte de Max/Stroheim se confirma en el siguiente plano (15), desde ahí señalará a Norma y dará una orden: «*luz*». Al instante dos potentes fuentes se encenderán sirviendo de *raccord* de continuidad para el siguiente plano (16) al iluminar a Norma en contrapicado. Estamos perfectamente orientados en el espacio.

15 16

El plano siguiente responde al contracampo de Max (16) desde la anterior posición del espacio de Norma (14C), pero con respecto a aquel se ha alterado la distancia focal para destacar a Norma, su figura se resalta ahora frente al desenfocado general del resto de personajes y por su posición centrada escalonada entre el personaje que ocupa en primer término de la parte izquierda del encuadre y el resto de personas tras ella.

El plano escenifica el asedio que sufre Norma, asedio del que va a salir a través de la luz que le ofrece Max, pero esta vez no como un proyeccionista desde su espalda como en la secuencia de la proyección de *La reina Kelly*, sino en contrapicado, frontal a ella, como director que guía desde el rodaje. Ante la llamada de Max, Norma se desmarca de la multitud que la rodea dando un paso hacia adelante hasta un PM frontal ligeramente contrapicado (17), destacándola además por esa luz diegéticamente justificada pero cuya fuerte incidencia en contrapicado le confiere una carácter expresionista e inquietante. Con Norma iluminada de esa manera se nos evidencia desde el plano estético su psicología interior, su locura frágil y desorientada necesita el asidero que Max va a ofrecerle: «*¿Qué escena es? ¿Dónde estoy?*», pregunta.

17 18

Desde este plano la secuencia desbarra hacia lo siniestro. La luz expresionista contrapicada deja traslucir su locura a través del rostro, en el que resalta la enorme expresividad de su mirada que ya no reconoce la realidad, ese salto de dimensión psicológica está además

subrayado por las miradas de los otros y su completo silencio. La palabra no puede hacerse cargo ya del otro, el loco, se mueve en una realidad desconocida e inaccesible, pero también temida porque hay algo de real en ella que nos sacude.

El vestuario complementa la psicología sugerida por la luz, el maquillaje, las cejas arqueadas y la brillantina que luce Norma en el traje e incluso en el cabello no cumplen con la función de resaltar su belleza, sino al contrario, ese glamour que resulta grotesco y fuera de contexto, excesivo, ha dejado de cumplir su función y ha tomado el desvío siempre próximo del contrapunto, de realzar su belleza pasan a ser síntoma de su delirio, indicio de lo real que la atraviesa. Desde este plano se inicia una conversación entre Norma y Max resuelta en plano/contraplano, en la que este la sitúa en el imaginario de su deseo: «*en la escalera del palacio*». Entonces ella reconoce el espacio que le concede Max a su deseo con un gesto y con el cambio en la expresión de su mirada, la duda desaparece y vuelve a ser segura, al reconocer, una vez más, el espejismo que le ofrece Max (18). Norma se instala entonces en su deseo, el rodaje de una película «*Oh…sí, abajo están esperando a la princesa…ya voy*» y lo refuerza con un ademán decidido, propio de una estrella de cine lista para rodar el siguiente plano cuando Max grita «acción» y los cámaras obedecen respetando esa nueva dimensión en la que se encuentran.

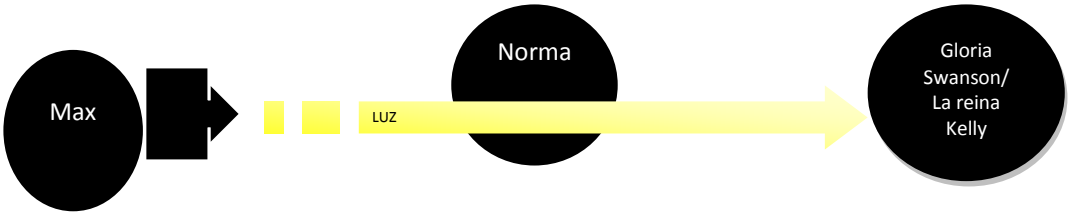
19

La sobriedad interpretativa de Stroheim (19) sobrecoge en el sensible juego de espejos entre realidad y ficción que teje la película, Stroheim emerge sobre el personaje que interpreta y con él la verdad de su ostracismo al que fue relegado por Hollywood al apartarlo de la dirección. ¿Cuántas obras maestras de este director se perdió el cine? En la expresión de Stroheim de este plano, a través de su mirada herida, asoma un dolor contenido, el de toda una vida truncada como director. Es un momento punzante, maravilloso, que justifica la luz del cine como embalsamadora del tiempo, todavía más teniendo en cuenta que la depositaria de esa mirada en fuera de campo es Norma Desmond, objeto de su amor perdido, aquella que, como el cine, ya no le reconoce pero a la que elige servir el resto de sus días y que es también, la Gloria Swanson que dirigió en *La reina Kelly*.

Para adentrarnos de lleno en el desenlace observemos un momento el personaje de Max. Acabamos de ver cómo en esta secuencia Erich von Stroheim sale también al encuentro del personaje que encarna al retomar su posición como director. Por otro lado hemos hablado del cumplimiento del deseo de Norma en el reverso siniestro del desenlace a partir de sostenerse, desde Max, en otra ilusión, la del cine, la de un rodaje. Para apreciar cómo este reverso siniestro es puesto en forma recordemos las posiciones de los personajes y la luz en la secuencia del pase privado de la sala que comentamos antes, pues estos dan el salto al otro lado de la pantalla en la secuencia final.

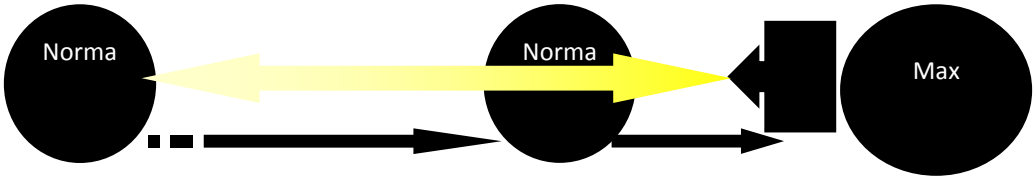
Si observamos las posiciones de los actores en la secuencia de la proyección de *la Reina Kelly*, estos quedan de la siguiente manera: Gloria Swanson en PP en la proyección de *La reina Kelly* dirigida por von Stroheim (11). Al fondo, junto al proyector, manteniéndose en la oscuridad, Max, interpretado por el director en la vida real de *La Reina Kelly* que descubre la cortina, mostrándose (8). Entre ambos, el halo de luz que proyecta la película y Norma Desmond, que, en un momento determinado se alza (12B) prometiendo volver a interpretar, es decir, a inscribirse en esa luz que la baña e interrumpiendo su imagen del pasado en la pantalla.

Esquema situacional de la secuencia del pase privado:



El director, Max, proyecta su película, la luz del cine inscribe el tiempo, trae imágenes del pasado, y lo hace desde la espalda de Norma. Norma se interpone en el flujo de la luz de esas imágenes de Gloria Swanson, reivindica su posición como actriz en el tiempo presente ante el cine sonoro, y ocupa su lugar entre esta luz que proyecta y la pantalla, interrumpiendo la película con su cuerpo que `desprende´ humo, que arde ante la luz del proyector.

Observemos ahora las posiciones de los personajes en la secuencia final.



Max está frente a ella, filmándola a través de la luz, recogiendo su imagen en el celuloide. La secuencia final es el contraplano, el reverso siniestro del sueño cumplido de Norma, aquel que

expresó en la secuencia del pase privado. Un tema, por cierto, que nos remite a la Diane/Betty de *Mulholland Drive*. Ahora la dirección de la luz es la contraria y es recogida para grabar la imagen de Norma, mientras que en la secuencia del pase privado la luz fue proyectada, la imagen de Norma era traída desde el pasado fílmico. Por entonces Norma, disconforme con el nuevo cine sonoro intercedía en la luz, en su deseo de volver a ser recogida por ella. La cámara permite recoger las imágenes de los cuerpos atravesados por la luz y el tiempo que quedan embalsamadas en el film. El proyector nos retorna y devuelve a la luz de un pasado, mientras la cámara recoge la luz en su devenir, fija un presente donde no lo hay para que esas imágenes sobrevivan al tiempo.

> Las relaciones del tiempo nunca se ven en la pantalla ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente. He aquí también por qué, aunque ardiente, la cuestión necesita toda una paciencia por fuerza dolorosa, para que unas imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que historia y memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes[13] (Didi-Huberman, 2016: 6).

El cine inmortaliza la luz de las imágenes ante la mirada del otro. Norma lo intuye y quiere fijar el tiempo fundiéndose con la luz, quiere detenerlo para ser siempre joven y famosa. La única solución es atravesar el objetivo de la cámara, perderse con su luz en la ficción, Norma es una diva ardiente que se desenfoca para disolverse en la materia inflamable del celuloide y habitar el otro lado de la pantalla. Ese proceso culmina cuando Norma acude a la llamada de la cámara en el desenlace. Desciende por las escaleras en un pausado *travelling* de seguimiento que la mantiene en plano general frente al marcado estatismo de policías y periodistas que la contemplan, mientras la voz *over* de Joe reaparece como epílogo guiando el sentido interpretativo unívoco de la escena. El descenso reafirma esa atmósfera irreal (20), el espacio parece que ha virado hacia la ilusión de Norma y la realidad ha quedado suspendida, a la irreal quietud de todos los que la contemplan se suma la interpretación entre solemne y ridícula que acompaña el descenso de Norma y la banda sonora extradiegética que marca los compases de un tema que parece más bien psicodiegético: sacado de la película que sucede en la mente de Norma.

20

21

Tras el inserto de dos planos de reacción sostenidos por *raccord* de mirada con respecto a Norma; uno para policía y periodistas y otro para Max, volvemos a Norma, centrada en plano americano (PA) y rodeada de periodistas (21). Desde ahí interrumpe su actuación para expresar su felicidad y constatarnos que ya habita en la delirante dimensión de su ilusión, desde allí nos habla, para expresar su agradecimiento a DeMille, el que ella cree director de su regreso. Ni siquiera en ese momento Max/ von Stroheim, su descubridor y enamorado, va a recibir un reconocimiento de su posición como director.

En ese monólogo Norma expresa lo que es el volver a interpretar para ella «*porque mi vida es esta, solo esta…nada más. Las luces las cámaras y la gente que mira en la oscuridad*». Es al hacer referencia a esa gente que «*mira en la oscuridad*» cuando Norma lanza y mantiene una mirada directamente a cámara. En el contexto metacinematográfico que ha ido enhebrando la película esa mirada a cámara derrumba la cuarta pared y apela al espectador de la sala, además de sugerir de nuevo la comunión de Norma Desmond y Gloria Swanson.

Nos acercamos al punto de eclosión de lo siniestro, porque la última torsión del cine dentro del cine de *El crepúsculo de los dioses* va a alcanzar al espectador mediante la apelación de esa mirada, en un gesto que es la primera prohibición a un actor de cine bajo los parámetros del MRI, porque en su código nunca se delata la posición mediadora del dispositivo fílmico. Quizás por ello hay otros insertos, un nuevo plano de reacción de Max, que interrumpe por un momento la radicalidad de esa mirada a cámara. *El crepúsculo de los dioses* es un producto hecho en y por la industria de Hollywood y tanto los riesgos como la crítica tienen el límite de lo correcto y asumible. Pese a todo, la potencia siniestra de esta última secuencia es rotunda. La estrella conocida y querida por el público al que apela en su monólogo ha vuelto a la pantalla, ha regresado desde el olvido mostrándonos con ella lo real de su locura que en esa mirada suspende los códigos de la construcción del sentido narrativo hegemónico.

22

23

El último plano de la película nos enfrenta a Norma que mira directamente a cámara y se aproxima frontalmente a su objetivo (22). Su mirada está contextualizada en la posición de las cámaras donde vimos a Max para poder justificarla, además de en esa apelación previa al público imaginario, (no es tan abrupta como la mirada a cámara de Julia que analizamos en *La*

venganza de la mujer pantera, que irrumpe sin justificación narrativa) pero pese a todos estos condicionantes, lo siniestro estalla y coincide con el clímax del desenlace porque responde en intensidad a la secuencio tipo de la proyección de *La reina Kelly*, a su eje temático volteado. Norma va a pasar al otro lado, sumergiéndose en el cine, desvaneciéndose en la imagen (23).

Lo siniestro aparece en esa atmósfera irreal y se colma en el acercamiento patéticamente seductor de Norma a ese público al que interpela, mostrándole el rostro de lo que fue familiar que regresa de nuevo a la pantalla y que es también, no lo olvidemos, el del cine mudo, con toda la naturalidad y gestos de entonces. El contraste siniestro se halla también en el reconocimiento a través del tiempo, Norma reconoce a su público como el que fue, el de siempre, y en ese reconocimiento se refleja el olvido del espectador.

Norma Desmond acaba siendo un fantasma reabsorbido por el cine, porque: ¿qué es un fantasma sino la imagen de otro tiempo que perdura sin cuerpo, pura luz, sobre un presente que no es el suyo? Del mismo modo, lo que nos resulta siniestro en un fantasma es el retorno de una imagen que no se sabe muerta, que se manifiesta en el presente proyectando su pasado viviente. Espectro que sacude la certidumbre de realidad. El cine es ilusión y la ilusión también convoca sus fantasmas. El cine mudo que regresa con Norma en todo su esplendor lo hace desde aquel pasado a nuestro presente, para pedirnos ser reconocidos. Ese fue el cine que quisimos una vez, el que fue familiar y conocido y que no solo hemos olvidado, sino también renegado y en gran parte extinguido de la memoria del cine.

4.3.6. Coda

Apenas se conserva una porción ínfima del cine mudo anterior a 1920, a su material de composición ya delicado se une su rechazo generalizado ante la llegada del sonoro. Resume perfectamente la situación Raymond Borde:

> Las primeras destrucciones generalizadas se producen hacia 1920, cuando el cine reniega de sus orígenes feriales, de sus ingenuidades, de sus fantasmagorías, para convertirse en un espectáculo de masas y en una gran industria. Las cosas encantadoras que rodaban los pioneros se quedan entonces irremediablemente pasadas de moda [...] El viejo cine es al mismo tiempo Zecca, Méliès, Calino, los films de arte, los primeros péplums italianos y las primeras pasiones. Es todo cuanto el espectador adulto de 1920 había apreciado en su infancia y de lo que ahora se avergüenza un poco: la grandilocuencia, el irrealismo, la magia. [...].
>
> Sin embargo, en ese producto anacrónico todavía existe un valor subyacente contenido en la película bajo forma de sales de plata y de nitrocelulosa, y del mismo modo que los viejos caballos que van al matadero después de una vida de trabajo, el cine de los primitivos se vende en masa a la industria química. He aquí por qué el porcentaje de pérdida se puede evaluar en el plano mundial, para el período de 1895 a 1915, en un 80% (Borde, 1991: 12-18).

Notas al capítulo cuatro

1. Esa ensoñación podría ser una especie de proyección de la protagonista a Manderley, pues tal como se nos describe este lugar acusa el paso del tiempo que separa el recuerdo del presente indefinido de la voz que narra y cuyo espíritu logra atravesar un espacio cerrado a lo físico.
2. No es casual que sea en Hitchcock sobre quién recayó especialmente la atención de los *Cahieristas* a la hora de reivindicar la autoría de unos directores que hasta entonces eran tenidos por meros artesanos de la industria.
3. «Manderley es lo que luego será Rosebud. El lugar-objeto para siempre perdido. La huella de lo más familiar y extraño». Comentario aportado por Shaila García Catalán (2016).
4. Las convenciones que rodean el tratamiento de ciertas sensaciones a partir de la identificación con los personajes del MRI provocan que sensaciones como la melancolía o lo siniestro se encauce en muchas ocasiones hacia lo melodramático y el suspense, lugares más seguros y reconocibles para el espectador.
5. Las películas que componen esta serie de producciones de la RKO bajo la batuta de Lewton son las siguientes: *La mujer pantera* (*Cat People,* Jacques Tourneur, 1942), *Yo anduve con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943), *El hombre leopardo* (*The Leopard Man,* Jacques Tourneur, 1943), *La séptima víctima* (*The Seventh Victim*, Mark Robson, 1943), *La venganza de la mujer pantera* (*The Curse of the Cat People*, Robert Wise, Gunther V. Fritsh, 1944), *La isla de los muertos* (*The Isle of Dead*, Mark Robson, 1945), *El ladrón de cadáveres* (*The Body Snatcher*, Robert Wise, 1945) y *Bedlam* (Mark Robson,1946).
6. Aunque no aparece acreditado Val Lewton colaboró activamente en el guion de *La venganza de la mujer pantera*. Sí aparece, con el pseudónimo de Carlos Keith, en las dos películas que cierran su ciclo de «terror» en la RKO: *El ladrón de cuerpos* (Robert Wise, 1945) y *Bedlam* (Mark Robson, 1946).
7. «Se hizo por menos de 135.000 dólares pero recaudó cerca de 4.000.000» (Gómez Tarín, 2007: 7).
8. comentario extraído de la entrevista concedida por Dewitt Bodeen para la serie *The moviemakers* en https://www.youtube.com/watch?v=Z48Ezg9mOWA. (5-8-2016).
9. Algo parecido le sucederá a *El juego de Hollywood* (*The player*, Robert Altman, 1992) obra crítica con el codicioso afán de lucro de Hollywood pero que se despliega bajo su modo de representación.
10. «También los Estados Unidos perdieron muchas obras de esta época muda contrariamente a lo que se cree, Larry Karr indica
una tasa de desaparición del 75% de los 6.606 films de ficción rodados entre 1920 y 1929» (Borde, 1991: 18).
11. Nos referimos al *film d´art* cuyo máximo exponente es Sarah Bernhardt, tendencia que llega a Hollywood a través de Zukor que fundará la empresa *Famous Players in Famous Plays* (Gubern, 1971: 88).
12. Es esta otra cuestión que emparenta a *El crepúsculo de los dioses* con *Mulholland Drive*, allí donde el deseo de sus protagonistas por triunfar como estrellas de Hollywood deviene pesadilla.
13. Georges Didi-Huberman cita a Gilles Deleuze y prolonga su hipótesis acerca de las imágenes y el tiempo en *Cuando las imágenes tocan lo real* (2016).

CAPÍTULO QUINTO

Lo siniestro en el manierismo cinematográfico

Aquí irían las notas al pie del anterior capítulo.

5.1.
Centauros del desierto
(*The Searchers,* John Ford, 1956)

5.1.1. El *western*

Nos vamos a ocupar de la obra de uno de los directores considerados referentes del clasicismo de Hollywood y que aparece asociado al género más genuinamente estadounidense, el *western*, hablamos John Ford. La película que elegimos de su filmografía para analizar cómo se inscribe en ella lo siniestro es la emblemática *Centauros del desierto,* que data de 1956 y supera el período en el que se enmarca el clasicismo cinematográfico.

Centauros del desierto, género *western*, dirigido por John Ford… Parece que no hayamos podido alejarnos más de lo siniestro. Justamente por estos condicionantes tan, a priori, adversos nos vamos a ocupar de esta película, porque va a constituir un ejemplo de cómo lo siniestro excede la relación con el terror y puede encontrarse en cualquier otra clasificación genérica. El formalismo clasicista que se atribuye a John Ford nos va a ser válido para comprobar cómo se inscribe la aparición de lo siniestro en sus parámetros. Los *westerns* de Ford, como por ejemplo *La diligencia* (*The Stagecoach,* 1939), siempre han sido considerados epítomes de Hollywood, y de cómo su cine, a través del MRI, deja translucir una manera de entender la vida muy próxima a la mentalidad estadounidense más tradicional y conservadora,

pese a que un análisis desde la perspectiva que da la distancia del tiempo relativiza esta primera lectura[1], por otra parte evidente. A ese formalismo adscrito a la industria se le añaden unas temáticas en las que personajes reconocibles provocan la empatía inmediata a través de un cuidadoso tratamiento psicológico a partir del guion y la puesta en escena. Estos personajes se desenvuelven además en situaciones donde la tradición y los valores familiares o identitarios más genuinamente americanos son puestos en cuestión y alterados para lanzar la trama y la búsqueda de restitución del orden por parte del héroe. Todo ello sucedía envuelto, al menos en el *western*, en grandes planos generales de sus paisajes naturales, llanuras, cañones y desiertos, evocadores de las raíces de una tierra recién conquistada palmo a palmo.

> Como toda mitología, la del «Far-West» tampoco es inocente. Tiene un contenido ideológico explícito: por una parte servir como aglutinador de la idea de EEUU como nación y por otra cumplir una función de espejo de los componentes de gestación y desarrollo de esa nación [...]. Servirá para dar un determinado tono heróico a una empresa que en definitiva es fruto de una simple expansión capitalista (Monterde, 1980:11).

El *western* cinematográfico promovió y asentó los valores e identidad estadounidense de forma decisiva a nivel mundial. La historia de los Estados Unidos es muy corta y reciente comparándola con la de la vieja europa de la que proceden la mayoría de sus primeros colonos. El cinematógrafo va a ofrecer la oportunidad de mitificar esa historia creando con el *western* un género propio, exclusivo y diferenciador orientado al consumo del gran público. Es lógico que en el contexto capitalista en los que se desarrolla la industria del cine de Hollywood esta se sirva de este género para asentar en el imaginario colectivo los mitos de su historia reciente, ofreciendo una versión acorde con la perspectiva de los vencedores y una lectura de la conquista de esas tierras donde se soslaya la parte más sangrienta y oscura de su historia.

> Como dice Roland Barthes, «el mito no niega las cosas, contrariamente su función es hablar de ellas; simplemente las purifica, las hace inocentes, las funda en la naturaleza y la eternidad, les da una claridad que no es la de la explicación, sino la de la constatación [...]. El «western» elabora una verosimilitud especial que remite antes a una mitología propia, con toda una serie de códigos y subcódigos específicos, que a la realidad histórica (Monterde, 1980:11-12).

En este contexto destaca poderosamente una película como *Centauros del desierto,* considerada una de las obras cumbres de su director y del cine norteamericano. *Centauros del desierto* nos ofrece la posibilidad de seguir el rastro de lo siniestro justo en el interior de una de las películas más icónicas de la cultura estadounidense. La obra contiene las constantes temáticas del cine de John Ford a las que nos hemos referido, pero con la particularidad de que en esta ocasión centra su mirada en torno al asentamiento en esas tierras de la institución base de la cultura norteamericana, la familia, y cómo ésta logra sobrevivir y crear su espacio a costa de otras culturas que la precedieron, ignorando la violencia que ejercen sus representantes (ejército e instituciones) en el exterior. Sin embargo, la familia, lo veremos a lo largo del film, no reconoce en su hogar a sus propios ejecutores (Ethan), sobre los cuales descansa y construye su civilización. De todo ello trata *Centauros del desierto*.

5.1.2. Sinopsis

Texas 1868. Ethan Edwards (John Wayne), regresa tras una prolongada ausencia a casa de su hermano Aaron (Walter Coy) y su mujer Martha (Dorothy Jordan), en la que viven con sus dos hijas, la pequeña Debbie (Lana Wood) y Lucy Edwards (Pippa Scott), su hijo Ben (Robert Lyden) y Martin Pawley (Jeffrey Hunter), al que acogieron de niño y que tiene una parte de sangre india. Al cabo de unos días se organiza una partida comandada por el Capitán y reverendo Samuel (Ward Bond) a la cual se unen Ethan y Martin para tratar de localizar unas reses robadas. Tras encontrar el ganado ejecutado por los comanches se aperciben de que todo fue un cebo para alejarlos de los hogares y lanzarse a asesinar. Al llegar al rancho de los Edwards se encuentran con que los comanches, comandados por su jefe Scar (Henry Brandon), han masacrado a sus miembros y raptado a las hijas. Ethan emprende la marcha con un grupo capitaneado por Samuel para tratar de rescatar a Lucy y la pequeña Debbie, pero tras una emboscada de la que logran salir airosos, solo quedarán en la búsqueda Ethan, Martin y Brad (Harry Carey Jr.), el hijo de los Jorgensen y novio de Lucy. Al poco tiempo Ethan descubre el cadáver de Lucy y Brad ciego de ira se lanza en solitario contra los comanches encontrando la muerte. Quedan así Ethan y Martin que persisten en su empresa. Al cabo de un año de búsqueda infructuosa, en una breve tregua, regresan al rancho de los Jorgensen donde Martin mantiene un noviazgo con Laurie (Vera Miles), pero este la abandona pronto cuando Ethan decide reemprender la búsqueda al hallar una pista sobre Debbie. Durante el viaje comercian con otras tribus y por error Martin se casa con una India, Look, (Beulah Archuletta). Todo ello es conocido por Laurie en una carta que le remite Martin y que lee ante su portador, Charlie (Ken Curtis), que advierte la decepción de Laurie y comienza a cortejarla. Pasa el tiempo, Ethan y Martin alcanzan México y esta vez sí encuentran un contacto que puede llevarles ante Scar con el pretexto de comerciar con él, al llegar ante él encuentran a Debbie (Natalie Wood) que ya es una mujer y está integrada en la tribu comanche como un miembro más. Ethan y Martin logran sobrevivir a una escaramuza con Scar y sus hombres, tras regresar al rancho de los Jorgensen se encuentran con la boda entre Laurie y Charlie, pero la presencia de Martin la interrumpe y este acaba pelando con Charlie por Laurie. Poco después irrumpe allí un teniente del ejército junto con Mose Harper (Hank Worden) viejo amigo de Ethan, aportando información sobre la proximidad de Scar. Esa misma noche, Ethan y Martin parten junto a unos pocos hombres para tenderle una emboscada a Scar, pero Martin, temiendo que Ethan mate a Debbie al verla convertida en comanche, se anticipa al grupo con el fin de rescatarla antes del ataque. En la avanzadilla Martin mata a Scar y encuentra a Debbie, que entre la confusión del ataque huye al ver a Ethan. Este la alcanza en la gruta, pero en lugar de matarla la alza en brazos reconociéndola e iniciando con Martin el regreso al rancho de los Jorgensen. Han sido siete años de búsqueda. Una vez allí todos son acogidos e introducidos en el hogar, excepto Ethan que se detiene en el porche y tras verlos pasar, da media vuelta y parte de aquel lugar reintegrándose en el desierto.

5.1.3 El retorno al hogar en *Centauros del desierto*

> No puedes regresar al hogar con tu familia, al hogar de tu infancia…al hogar donde un joven soñaba con la gloria y la fama…al hogar junto a aquellos lugares en el campo, al hogar de las viejas costumbres y del orden de las cosas que un día pareció eterno y que sin embargo no ha dejado de cambiar – al hogar donde escapas del Tiempo y la Memoria (Thomas Wolfe, 1940)[2].

Santos Zunzunegui enmarca esta película entre los pórticos de entrada al hogar que se suceden en ella y en esos planos tomados desde unos interiores en sombra que se abren a la luz como el cine y que a la vez evocan el útero materno. De lo que no queda ninguna duda es el especial tratamiento que reserva John Ford al espacio del hogar en la representación que, efectivamente, no solo puntúa el relato en los tres «retornos al hogar» (Zunzunegui 2016: 29), sino que en su diálogo con el que será su contrario, el espacio exterior y abierto del desierto, construirá el núcleo temático principal de la obra.

> En primer lugar instalando una dicotomía esencial: el negro versus la luz, que sirve de soporte natural, después, a la oposición fundadora entre la casa, el refugio, el lugar del reposo y de la civilización, de un lado; el desierto, el espacio del vagabundeo, de la aventura, de lo inestable, de otro (Zunzuengui, 2016: 28).

Compartimos esa valoración del hogar en *Centauros del desierto* argumentada por Zunzunegui. Vamos a partir de ella para estudiarla en relación a los personajes principales, para posteriormente centrar nuestra atención en el lugar que ocupa lo siniestro en ese hogar y cómo se representa su emergencia en la que hemos considerado la secuencia tipo de este fenómeno en la obra.

Oscuridad ansoluta en el primer plano de la película. Una oscuridad que resulta ser la del interior de un hogar que se abre a la luz aunque sin permitirle entrar en su interior y sobre la que se recorta la silueta de una mujer (1). La luz irrumpe, pero queda ahí fuera, no invade la estancia, se delimita así un espacio propio e íntimo frente a la vasta naturaleza. El arranque remite a la esencia que comparte el cine con la llegada a la vida, la apertura de la luz, un espacio donde todo comienza con la llamada de las imágenes que abren el espacio de la exterioridad y de la existencia frente a la abisal oscuridad de la nada.

1

2

> La solución elegida por Ford es, precisamente, la no prevista dentro de la ortodoxia del llamado "clasicismo". El inicio del movimiento de cámara precederá por un instante, al comienzo del desplazamiento del cuerpo. Lo que produce un espectacular resultado que, pese a su sutileza, se percibe netamente por el espectador [...] Así se obliga al espectador a sentir algo todavía no formulado abiertamente por la película. Un dato, que aquél no puede ser aún capaz de integrar, en términos cognoscitivos, en un diseño racional y coherente, se presenta de manera sensible, convertido en puro movimiento fílmico (Zunzunegui, 2016:30).

Zunzunegui habla de esa llamada que impulsa a un cuerpo hacia el exterior y que se hace presente a través de la sensibilidad formal de un *travelling* que ocupa el lugar de una intuición. Toda intuición es conocimiento inconsciente y sensible acerca de algo. En este caso se trata de la cercanía de una presencia, que se aproxima al hogar que se abre a recibir a aquel que llega del otro lado, del exterior de la naturaleza, Ethan.

Una de las claves de la belleza de este plano de arranque consiste en asociar ese *travelling* a la intuición que impulsa a Martha a salir al exterior, pero quizás adquiera toda su fuerza emotiva desde la retrospectiva. Nos explicamos. Una vez hemos visto por completo *Centauros del desierto*, caemos en la cuenta que entre Ethan y Martha existe un callado amor correspondido, que permanece en secreto y remite a un pasado que jamás será explícito, que solo se desliza a base de gestos y miradas alejadas de los demás y que constituyen un código íntimo, un acto de reconocimiento de amor mutuo que se sostiene en los ojos del otro. Incluso asistimos a algún instante de veneración de la prenda que porta el ser amado, como cuando, mediados por un plano subjetivo del capitán Samuel, descubrimos a Martha en un emotivo detalle íntimo, pasando su mano lentamente sobre el abrigo de Ethan creyéndose a salvo de miradas (3). Ese pasado entre Martha y Ethan escondido a los demás queda subrayado por la contenida pero esclarecedora reacción de Samuel, único testigo del gesto y gracias al cual hemos asistido a esa intimidad de Martha. Ford maneja la información del espectador, el cual sabe más que algunos personajes acerca de la manifestación de ese amor en el plano, pero menos que algunos de ellos sobre la historia que envuelve ese pasado, como es el caso del capitán Samuel (4).

3

4

El gesto de Martha con el abrigo nos desliza al fuera de campo en que se guarda su pasado y el de Ethan, al resto que no alcanzaremos a ver nunca. *Centauros del desierto* elabora un tratamiento `melodramático´ para sugerir el amor entre Martha y Ethan a través de los

estragos del tiempo con tan solo un par de pinceladas de emoción contenida, apoyadas en los objetos del ser amado. El espectador adivina algo entre ambos que no es explicitado y que se esconde a los demás personajes, esas miradas secretas de amor ocultan un pasado irrellenable por la mera puesta en escena o por el sentido acotado de lo comunicable mediante las palabras. Por eso es ella la primera en recibirle. Todo empezó con un gesto puramente cinematográfico, con la sensibilidad de un *travelling* que porta la intuición del amor en el que se mueven Martha y Ethan.

Pero además, nos hemos remitido a ese gesto en la intimidad de Martha acariciando el abrigo de Ethan porque será entonces, a través de un plano subjetivo (de Samuel) que nos traslada algo que debía haber quedado en fuera de campo, cuando vuelva a escucharse en la banda sonora el *leitmotiv* «Lorena» (13´10´´), el mismo que escuchamos en el arranque del film protagonizado por Martha. En esta ocasión, tras entregarle a Ethan el abrigo hay una breve despedida entre ambos que queda en un significativo segundo plano, por detrás de Samuel. Cuando Ethan parte del hogar Martha queda mirando su marcha, otra vez en el umbral donde lo recibió y en una posición del cuerpo muy similar a la que adoptó entonces (4).

> Este movimiento interior traducido en gesto estático [...] es el que protagonizan tantas heroínas maternales del universo poético de John Ford: innumerables son las mujeres que, inmóviles, dejan partir al hombre que aman [...] Esta manera reposada de dejar que los soldados se encaminen hacia una posible muerte denota la confianza espiritual que estas feminidades tienen en el poder mágico de su lazo. Aunque en el instante en que ejercitan este dominio mágico sacrifican la posibilidad de ponerse en acción —no actúan ni siquera en un plano emotivo—, se diría que se concentran para encadenar sus hombres a la tierra. En el silencio y la inmovilidad se encuentra, también, el rostro del sacrificio (Bou, 2006: 84- 85).

Un melodrama convencional hubiera incidido en esa despedida, subrayándola, recreándose en ella en su afán por traerlo todo a la mirada. Ford se encarga de rodar esa despedida final entre Martha y Ethan en coherencia con el discreto código que comparten y que formalmente se traduce en un contenido plano único, con ellos descentrados en segundo término y presidido por la presencia de alguien que ha visto y sabe y que opta por permanecer de espaldas, Samuel. Nosotros en cambio sí somos testigos de la despedida.

En toda esta secuencia Ford implementa a la perfección los recursos gestuales de sus orígenes formativos como director de cine mudo para que los actores trasladen desde su cuerpo y miradas toda la emoción que les invade sin necesidad de recurrir a las palabras. De este modo consigue transmitirnos no solo sus sentimientos desde recursos puramente cinematográficos, sino también reconocer el pasado que arrastran los protagonistas traído al presente en el amor que les une. Martha y Ethan no lo saben, pero esta es la última vez que se ven. Martha será asesinada junto a casi toda su familia por los comanches. Todo ese amor reprimido y oculto, no expresado con palabras, entresacado de detalles y gestos medidos que perduran desde el pasado se expresa en la evocación sonora del tema de «Lorena». Este *leitmotiv* que une a Ethan y Martha suena en el arranque y en esta última secuencia de despedida.

Ese dato sensible del que habla Zunzunegui que se siente en el primer plano de la película a través del *travelling*, tiene también un enorme poder retrospectivo que enriquece el visionado de *Centauros del desierto* una y otra vez. Porque tras volver a ver la película en ese *travelling* inicial resuena todo lo que ahora ya sabemos, el fuera de campo del amor sugerido entre Martha y Ethan: las miradas y los gestos de su llegada y de su despedida, caricias que ignoraban ser las últimas.

Todo ese amor imposible que se desvanecerá con la muerte de Martha nos alcanza desde lo sensible puramente cinematográfico, el *travelling*, la luz y el viento en las ropas, los callados gestos de Martha y Ethan y el evocador uso de su *leitmotiv*, Lorena, presente en el regreso de Ethan y en la última despedida. Zunzunegui se hace eco de esa puesta en forma de Ford que traslada el devenir de las cosas a la mirada del espectador cuando afirma:

> Ford se deja encantar, como Méliès ante Le goûter du bébé (1897) de los hermanos Lumière, por la simplicidad de una técnica que le permite, naturalmente, filmar el aire en movimiento. En el arte de John Ford, se hace verdad definitiva lo que Jacques Aumont predicaba como propio de las "vistas" Lumière: el aire y la "luz" se hacen palpables, definitivamente presentes (2016: 34).

El hogar es el espacio del amor y recogimiento al que Ethan jamás podrá acceder. Toda esperanza se desvanece tras la muerte de Martha. Lo hogareño del interior establece un límite seguro, una realidad propia frente al caos de la naturaleza, de lo real del exterior que se manifestará en el ataque comanche.

5.1.4. Lo familiar exterior: Martin y Ethan

Continuamos con este diálogo sobre al acceso a lo familiar del hogar: vemos ahora dos significativos planos de Martin (5) y Ethan (6) en los que puede apreciarse el desarraigo de ambos personajes. Hemos señalado cómo Ford delimita una y otra vez el espacio de lo familiar con esos planos tomados desde el interior de la casa enmarcada a través de los límites de sus entradas.

5

6

Conocemos poco del pasado de Martin, se sabe que tiene una parte de sangre india, que fue Ethan quien lo encontró de niño y que fue criado por los Edwards. Poco más. Su aparición es

significativa, pues no solo no está cuando llega Ethan y no participa del recibimiento de la familia, sino que lo hace más tarde, en la secuencia de la cena. Martin aparece desde el exterior de la naturaleza, en la que se encuentra a gusto y aunque comparte el espacio del desarraigo con Ethan le separa de él tiempo y la experiencia. Cuando Martin accede a la casa lo hace en penumbras y por la puerta trasera (7), incorporándose tarde a una mesa iluminada donde ya todo está dispuesto (8) y que sirve como plano de situación de los personajes a partir del cual fracturar el espacio.

7

8

El recibimiento hostil que recibe Martin de Ethan caracteriza a este último como una persona que arrastra un profundo odio hacia los indios. Esta tensión acerca de los orígenes indios de Martin se manifiesta formalmente separando en la secuencia de la cena a Martin y a Ethan en dos planos distintos desde donde se hablan el uno al otro. El espacio familiar se fragmenta al albergar a dos personas que son presentadas llegando al hogar desde su hábitat natural, el exterior, lo salvaje. Parece no haber sitio para los dos en esa casa como demuestran los planos fracturados de la secuencia (9 y 10).

9

10

Tras la cena Martin aparece en el exterior de la casa (5) (5´51´´) en un plano que rima con el que poco después encontaremos de Ethan (6) en el mismo lugar (8´56). Si Martin se retira del hogar ante Ethan, este lo hará ante su hermano Aaron. En el caso de Martin este está en ese porche, antesala de la entrada a casa, un lugar de tránsito al interior o al exterior de ella, mientras Ethan, dentro, comparte su llegada con los Edwards, junto al fuego. Martin ni perteneciente del todo a la familia ni queda fuera de ella, se vuelve y mira, como hará Ethan más tarde, pero al contrario que él lo vemos reintegrarse en el espacio del hogar. Ese será su trayecto en el film cuando finalmente, después de correr el riesgo de quedar excluido y fuera

de la civilización como le sucedió a Ethan, alcance *in extremis* su integración en el seno familiar al perderse con Laurie en el fuera de campo del hogar del último plano de la película, el espacio inalcanzable para Ethan.

Antes de pasar al plano del porche de Ethan (6) consideramos oportuno relacionarlo con la secuencia que le antecede, pues este plano encuentra su motivo en una división a partir del espacio nuclear común de la familia, representado por la chimenea y en el que se remarca en primer término otro de sus emblemas, la mecedora. Alrededor de ese entorno se encuentran Martha, Aaron y Ethan, entablando una conversación que deja traslucir un pasado entre los tres abierto a la interpretación, pero que va a inclinar su sentido de nuevo más allá de las palabras, desde la planificación formal, en cómo y hacía donde se retira cada uno de ellos. El espectador tiene que estar atento a la imagen cinematográfica capaz de captar el acontecer de lo real más allá de lo dicen los personajes. Martha se retira por la derecha del encuadre portando una lámpara, dando la espalda a Ethan para alcanzar a iluminar a la derecha del plano la profundidad de campo, la ubicación del dormitorio (11).

11

12

Los Edwards van a pasar de lo familiar compartido en la chimenea a lo familiar íntimo del dormitorio, el lugar prohibido para Ethan. Este observa cómo Martha no responde a su mirada cómplice cuando le da la lámpara con la que se aleja de él, dándole la espalda para preparar el lecho que compartirá con Aaron. Ethan mira a Martha, después a Aaron, que ajeno a todo oculta el dinero que ha aceptado de él. La mirada de Ethan es suficientemente expresiva para añadir nada más. Una vez más un gesto nos da la clave interpretativa, a este se suma otro desplazamiento, si Martha se retira al corazón de lo familiar, Ethan lo hará en dirección contraria, hacia el exterior, saliendo del hogar por la izquierda del encuadre (12).

Alcanzamos así el plano en el que Ethan aparece en el porche, desplazado por Aaron de lo familiar como antes lo fue Martin por él. Pero pese a lo similar y evidente de la rima visual entre los dos planos (5 y 6), va a haber una diferencia fundamental entre ambos personajes, que como en el caso de Martin va a anticipar el destino de Ethan. Este se vuelve a mirar al interior del hogar, exactamente como hizo Martin, pero en lugar de volver, vamos a compartir su mirada a partir de un plano subjetivo. Ethan observa el lugar del que ha sido excluido, el espacio prohibido del dormitorio. Hay escasos planos subjetivos en *Centauros del desierto*, pero importantes; el anterior plano subjetivo que comentamos fue el de Samuel, que nos

brindó la oportunidad de acceder al momento en que Martha acaricia el abrigo de Ethan. El que ahora nos ocupa responde a la mirada de Ethan desde el porche (13), no es solo una mirada al interior más íntimo del hogar, el dormitorio que se cierra ante él, sino también una mirada a la posibilidad ya perdida de consumar el amor de Martha, de poder volver, alguna vez, a casa.

13

14

Tras el plano subjetivo volvemos a Ethan que acaricia al perro con el que comparte esa zona limítrofe del hogar (14). Ethan permanece en esa posición, antes de que un fundido encadenado dé paso a la siguiente secuencia. Tras mirar el interior de lo familiar Ethan no vuelve para ocupar su lugar, es imposible, esa puerta se ha cerrado para él. Al contrario de lo que hizo Martin, todavía joven, todavía con posibilidades en reintegrarse en el hogar, como efectivamente hará con Laurie en el desenlace. «El drama del héroe del western es la imposibilidad de fundar un hogar y, por tanto, de transformar un paisaje. Para él no hay posibilidad de asentamiento terrenal» (Bou, 2000:161). Un síntoma de madurez del cine postclásico es el de permitir que los personajes arrastren consigo su pasado hasta el presente de la representación, se trata de un pasado que no queda del todo aclarado, debe adivinarse a base de apreciar las miradas, actos y gestos que se desprenden de ellos.

5.1.5. Secuencia tipo de lo siniestro en *Centauros del desierto* (17´26´´- 21´05´´)

La dimensión amenazante de lo salvaje va a irrumpir en el hogar de los Edwards en la secuencia tipo de lo siniestro que hemos elegido en *Centauros del desierto* y que localizamos tras la marcha del grupo en busca del ganado de los Jorgensen, entre los minutos 17´26´´ y 21´05”. La secuencia previa incide en la gran distancia que separa al grupo del rancho una vez caen en la cuenta del engaño. Pero va a ser de nuevo un gesto, el de Ethan en el último plano que antecede a la secuencia del ataque, el que nos va dar cuenta de la indefensión y destino de los Edwards. Se trata de un PM de Ethan que, sobre el lomo de su caballo, queda con la mirada perdida en el vacío.

La muerte llega al rancho de los Edwards. Frente a ese *travelling*-intuición que impulsó a Martha al exterior ante la llegada de Ethan al hogar, la premonición de la amenaza mortal va a recorrer a los Edwards de forma bien distinta, sin poder concretarse esta vez en lo comunicable de las palabras, como sí lo hizo ante la anterior visita, cuando el reconocimiento

de la figura de Ethan hizo correr su nombre de boca en boca entre los miembros familia. La secuencia de la masacre comanche va a desarrollarse justamente en los momentos previos al ataque, en el ocaso, y ahí quedará el límite de lo permitido a la mirada, en la naturaleza de un atardecer extremadamente rojizo y en los acordes de una banda sonora que subraya la inminencia de esa amenaza latente, la muerte, que espera agazapada en el exterior y que invisible se confunde con la naturaleza en contracampo.

15

16

La planificación de toda esta secuencia podría encuadrarse en el género del terror sugerente que caracterizó la producción de Lewton para la RKO que analizamos en el capítulo anterior. El peligro se va a representar de una forma muy similar, desde la no-mostración, pero a través de fenómenos que delatan una presencia que se oculta en ese otro lado, como la bandada de pájaros que alza el vuelo (15), el reflejo de una luz entre la maleza, o el polvo que se levanta en el aire. De igual modo que le sucedía a Irena en *La venganza de la mujer pantera*, Martin y Ethan tendieron a quedarse en los espacios colindantes del hogar, fuera de lo familiar. Ninguno de los dos estará allí para evitar el ataque del lado de lo salvaje al que pertenecen.

La exterioridad de la naturaleza es marcada desde la posición de cámara que se queda en el espacio de los Edwards. De hecho, los tres planos del desierto comentados responden en contracampo a la mirada de Aaron, dos de ellos desde el porche, el otro antes de cerrar la última ventana por la que escapará Debbie. Nadie nos devuelve la mirada emplazándonos en aquella posición. La cámara queda próxima a la baranda que delimita el rancho al encuadrar a Aaron (16). Es este un plano que permite distinguir en profundidad de campo a Martha, portadora del azul que la dirección artística ha reservado a lo femenino del hogar, en contraste con el rojo que visten Ethan y Aaron y el atardecer sangriento que inunda el exterior y ya baña el interior de la casa (17 y 18). Especialmente a Martha, cuya gestualidad y mirada desde el umbral de entrada al recibir a su hijo Ben nos traslada su profundo y contenido horror, como el amor por Ethan, nunca verbalizado.

17

18

La secuencia alarga el suspense de un ataque que parece inminente, pero que no se concreta en nada tangible, los planos se mantienen dilatando el tiempo, los comanches no toman cuerpo, ni la cámara se posiciona desde su lugar externo en ningún momento, no nos permite situarnos espacialmente en ese otro lado, que queda velado, deshumanizado. La muerte deja de estar encarnada en la imagen de los comanches, estos pasan a ser solo los portadores de su imaginario y lo que queda entonces al suspender su presencia es lo real de la muerte que se anticipa en todo su horror sobre la familia.

Sobre este aspecto gira toda la planificación de la secuencia, por ello el horror sorprende a los Edwards en sus tareas cotidianas; Aaron porta el agua en cubos y cuando carga la escopeta le dice a Martha que va a salir a matar unas gallinas antes de cenar, Debbie, Martha y Lucy preparan la mesa. Las manifestaciones de la amenaza tienen de mediadora a la propia naturaleza, enmarcando la muerte como parte de lo real de ella, acechante siempre y que nada sabe de las rutinas y realidades con las que la civilización, representada por esa familia de colonos, pretende excluirla de la seguridad de su espacio controlado. La muerte irrumpe despiadadamente desde la naturaleza, su inminencia les alcanza con la luz del atardecer. Esa inminencia que se adivina a través del fenómeno traslada a los Edwards la angustia ante lo real que sus rutinas ya no pueden contener. Es una angustia que se interpreta desde las señales de ese exterior que no se atiene a la razón. La incertidumbre se agolpa sobre la familia y es una incertidumbre plenamente siniestra porque no solo sacude la realidad de lo posible, tal como la caracteriza Freud, sino porque la realidad de los Edwards, como la de toda civilización, aleja en sus rutinas el pensamiento de lo real de la muerte tal como afirma Heidegger. Su irrupción derrumba la realidad que habían acotado al refugio de lo cotidiano. Por ello hemos elegido este pasaje de *Centauros del desierto* como la secuencia tipo de representación de lo siniestro.

Esa suspensión de la presencia comanche que nos deja con los Edwards en la soledad del horror ante la muerte, se complementa con la ausencia de palabras que se encarguen de cubrirla. Una vez más Ford resuelve lo sensible desde lo esencialmente cinematográfico, renuncia así lo explícito, o más bien, como en este caso, lo que se dicen los Edwards no tiene el significado que aparenta, hasta el último momento intentan acotarlo todo a lo cotidiano para que esa la realidad sea capaz de contener la amenaza. «*Voy a ver si mato a un par de gallinas antes de cenar*» le dice Aaron a Martha mientras carga la escopeta. «*Sí, pero no tardes, Aaron*», contesta Martha mientras continúa poniendo los cubiertos. Sin embargo el peligro se

intuye cada vez más próximo. A duras penas lo contiene Martha la primera vez que Lucy intenta encender la lámpara. Sobre el plano que señalamos antes (18) de Martha mirando fuera de campo sobrecogida, entra su hijo Ben, ofreciéndonos un inquietante Plano Americano (PA) conjunto con su madre ante el umbral (18B). Ambos miran desconcertados a un fuera de campo que les inunda con su luz rojiza. Es un plano que anticipa el horror que les alcanza con el sangriento sol crepuscular y que va a desatarse, como teme Aaron, con la llegada de la noche. Tampoco hay palabras para describirlo, mucho menos las de un niño: «*Estuve vigilando ahí fuera y quisiera que tío Ethan estuviese aquí… ¿tú no?*». Le dice a su madre.

18B

19

Justamente en esa falla para concretar el horror de la amenaza pero que la inocencia de Ben intuye, se da un giro de tuerca más en la tensión del suspense, que estalla definitivamente con el grito posterior de Lucy (19). Esa frase de Ben, que porta el sable de Ethan, señala también su ausencia por un error estratégico que les hace caer en el señuelo comanche, circunstancia que da pábulo a otra inquietante lectura a partir de la analogía que traza Santos Zunzunegui entre Ethan y Scar, desde la cicatriz que cruza la cara y da nombre al jefe comanche.

> Será precisamente la herida interior de Ethan— ese amor recíproco nunca realizado— la que configure su carácter y autorice la analogía que va a atravesar de lado a lado la narración: si Scar— jefe indio que viola, mutila y asesina a Martha y a su familia, y hace suya a Debbie—, toma su nombre de la cicatriz que le cruza el rostro, Ethan portará consigo otra cicatriz, esta interior, como *alter ego* del piel roja al que perseguirá incansable durante casi siete años (2016: 43).

El autor añade que Ethan «falla dos veces en su intento de acabar con Scar», y que escalpelará a Scar al igual que aquel hizo con Martha. «Nuevo dato que emparenta a dos personajes que no son sino dos caras de la misma moneda» (2016: 43).

Tenemos por un lado la presencia del doble (Ethan/Scar), que abre la posibilidad de una interpretación siniestra de que lo reprimido que retorna para violar y asesinar a la familia son los instintos desatados del propio Ethan encarnados en su alter ego, Scar. Esta interpretación no es en absoluto delirante si tenemos en cuenta todo lo que anteriormente hemos expuesto acerca de cómo la representación ha evidenciado la relación oculta de Ethan y Martha, de cómo Ethan queda incluido/excluido del espacio reservado a la familia, de las miradas con las que este expresa su amor por Martha y cómo desde ella mira a su hermano con un desprecio contenido justo antes de salir al porche (11). Ethan desea ocupar ese lugar y sabe que es

imposible. Desde el porche miró Ethan atrás (6), al núcleo del hogar perdido, el dormitorio de Martha que ocupa su hermano Aaron y que le es negado en un significativo plano subjetivo.

Pero además está la posición de Martha, su acercamiento a la puerta quedó asociada a la presencia de Ethan. Con ese impulso de intuición amorosa arranca la película ante su llegada, (1,2) después va a ser la propia Martha la que, posicionándose en la entrada, le va a invitar a entrar en casa y es además desde ese umbral donde queda al despedirse de él cuando marcha con el grupo (12). En ese mismo umbral vinculado a Ethan es desde donde Martha intuye la llegada de la amenaza (18 y 18B) de ese *alter ego* que será Scar. Entendemos que, ciñéndonos a la materia fílmica, no es nada descabellado sostener que ese doble salvaje, instintivo, que es Scar, trae con él el deseo reprimido de Ethan liberado de las represiones de una civilización que tampoco lo acepta del todo. Es su amor frustrado el que retorna siniestro para descargar su pulsión de muerte y tomar antes de arrasar aquello que nunca podrá ser suyo. Pocas miradas al fuera de campo se han lanzado más desconcertantemente aterradoras que las de esa madre y su hijo bañados de rojo que en las puertas de la muerte recuerdan siniestramente a Ethan.

La muerte se cierne sobre ellos. Nadie quiere admitir el peligro a los demás, pero todos lo intuyen, en ese contexto surge el desgarrador grito de Lucy (19). El asalto de lo real golpea a Lucy de improvisto, pues se había mantenido hasta el final en la rutina de lo cotidiano, creyendo el sentido literal de las palabras encubridoras de Martha. Este momento constituye a nuestro entender el epicentro de esta secuencia.

El plano de Lucy contrasta en su *travelling* con la pausa de los planos fijos y largos que han dilatado el tiempo y elevado progresivamente la tensión en la secuencia, siendo este su punto climático y central. El rápido *travelling* de aproximación parte además de la inquietante fijeza de un plano medio lago (PML) que incluye a Martha a la izquierda del encuadre. Lucy se toma unos angustiosos segundos para caer en la cuenta de lo que realmente sucede, toda su realidad hasta ese momento se derrumba y el *travelling* de lo real la `golpea´ justo antes de su grito. El plano medio corto frontal (PMC) de Lucy capta el impacto de la asunción de la muerte y es subrayado mediante un rápido *travelling* de aproximación que precede al grito, como antes otro *travelling* precedió a la salida de Martha para recibir a Ethan. La marca enunciativa de este *travelling* que anticipa una llegada adquiere ahora una carga siniestra, que lo relaciona con aquel que inauguró la película precediendo justamente la llegada a Ethan. De todos modos la marca enunciativa de esos movimientos responde a una mirada que, por momentos, prioriza la representación frente a la narración.

Si el *travelling* que `impulsó´ a Martha lo hizo desde dentro del hogar hacia afuera para acoger la llegada de una presencia familiar, el de Lucy tiene la dirección contraria, de dentro afuera, porque en este caso es el horror del exterior lo que irrumpe sin avisar. Hemos pasado de un exterior que trae lo familiar y acogedor, Ethan, a un exterior que es portador de lo siniestro, Scar, y que de súbito desborda la realidad de los Edwards invirtiendo la dirección del *travelling*. A Lucy solo le queda el grito.

Solo Debbie se mantiene en su inocencia ajena a todo y sigue creyendo el sentido de las palabras y del juego cuando Martha le propone esconderse, para ello recurre a un recuerdo de su infancia: «¿*Te acuerdas cuando te escondías con la abuela*?». Debbie insiste en llevar a su muñeca, que más tarde servirá de rastro. Es evidente la carga melodramática que portan los objetos en *Centauros del desierto*, estos aparecen impregnados del pasado de quien fue su dueño. La muñeca representará la infancia perdida de Debbie. Antes hemos visto el sable y sobre todo la medalla que regala Ethan a Debbie, cuya importancia se resaltó mediante un canónico plano detalle (PD).

20

21

Debbie abandona el hogar y trata de ocultarse en el exterior, lo hace a la sombra de una lápida del cementerio familiar. Al poco de estar allí Debbie alza la mirada, indefensa, al fuera de campo, una sombra se perfila desde ese espacio y se cierne sobre ella confundiéndola con la lápida (20). La imagen no puede ser más lúgubre. Finalmente obtenemos el contraplano que reclama el *raccord* de mirada de Debbie, esta vez sí hay una presencia que le corresponda, es la primera aparición de Scar (21), que tras mirarla alza el cuerno y lanza la señal de ataque. A continuación funde a negro mientras el sonido emitido a través del cuerno se mantiene sobre el silencio de la noche. Estamos ante el único fundido a negro de toda la película, es una elipsis enlutada que deja a la imaginación del espectador la masacre de los Edwards.

5.1.6. El otro retorno de Ethan

Esa elipsis da paso al regreso tardío de la patrulla que encuentra el rancho envuelto en humo y llamas. La puesta en escena tiene claro que nada rellena el horror como la mente del espectador, a la no mostración del tiempo de la masacre por medio de la elipsis le sigue la no mostración del espacio de los cadáveres, solo el rastro, las señales y el desgarro de lo que allí aconteció a través de los desubicados objetos familiares.

Cobra ahora todo el sentido el contraste del azul representativo del hogar del traje de Martha, cuyo diseño y gama cromática comparte con Lucy, Debbie e incluso con su muñeca. El encuentro de Ethan (22) del traje azul de Martha manchado de barro o sangre seca, el humo y el fuego aún activo a la izquierda del encuadre sobre la silla y otros objetos extraídos del hábitat del hogar, activan la imaginación hasta el límite de lo soportable. Llegados a este punto, la mostración explícita de un cadáver hubiese supuesto un alivio para el espectador, le

hubiese permitido, por contradictorio que pueda parecer, retomar el pulso de la representación, suturar el horror de la elipsis con algo tangible de su paso. Pero la ausencia del hallazgo de algún cuerpo que ponga fin a la insoportable espera, persiste. El horror quedará en fuera de campo. La muerte aguarda al fondo del encuadre, asoma en esa entrada pequeña y negra como boca de lobo donde Ethan encontrará el cuerpo sin vida de Martha.

22

23

La composición de los elementos en el encuadre; el fuego, Ethan, el traje de Martha y la entrada negra, se relacionan entre sí para que esta última sea el punto de fuga de la mirada del espectador. Ethan ha alcanzado la escena llamando a Martha, la respuesta la encuentra a través del *raccord* de mirada que le va a sostener la misma muerte desde su espacio en 180 º (23) respecto al eje del plano anterior. Hemos visto cómo la cámara se ha emplazado constantemente en el interior de lo familiar para, desde el enclave de la mirada en ese espacio, convertirlo en el eje temático alrededor del cual giran los personajes en relación de inclusión/exclusión. El marco de entrada al interior del hogar ha estado siempre presidido por el cuerpo de Martha.

23B

24

Este plano (23 y 23B) resulta sobrecogedoramente siniestro por varios motivos: primero porque responde a un *raccord* de mirada desde una posición interior en la que esta vez la falta de Martha es palpable y liga su ausencia con el traje azul que sostiene Ethan y con el hueco sin cuerpo de la entrada. La muerte es pues quien mira. La entrada es minúscula, da a una especie de choza o pesebre, una caricatura del hogar. El contraluz es muy fuerte, sobre él se recorta la silueta de Ethan, que deja caer el vestido y alcanza un umbral (23B) que no traspasa.

La iluminación del plano se aleja del naturalismo clásico, el fuerte contraluz no permite recoger ninguna expresión de Ethan que no sea la que nos llega a través de su expresividad corporal. Solo podemos asirnos a los acordes de una variación lúgubre del *leitmotiv* «Lorena» que unía a Ethan y Martha. Acto seguido el experimentado Ethan se alza aturdido ante lo que ha contemplado, gesto que acrecienta el horror acerca de lo que ha podido ver de los restos de Martha. Cuando Martin intente entrar en ese espacio Ethan se lo impedirá, cerrándolo a la mirada, dejándolo para siempre en el fuera de campo irrepresentable de la muerte.

La secuencia se cierra con otro plano poco convencional (24) que parte del PD picado de la muñeca y el manto de Lucy que el perro custodia, pero tras ser recogido el objeto por Ethan el plano permanece ahí, acompañando tímidamente su salida por la parte superior del encuadre para poner fin a la secuencia mediante un fundido que encadenará con la siguiente, el entierro. Esa muñeca de traje azul que la niña quería llevar consigo a toda costa, aparece junto a las tumbas, en el lugar donde fue encontrada Debbie por Scar. Por una parte esa muñeca señala la ausencia de la niña, por otra traza una rima siniestra con el traje azul de Martha.

La lección de *Centauros del desierto* es siniestra porque nos enseña desde su arranque a aprehender la verdad desde la estética puramente cinematográfica, desde la imagen de los cuerpos y los gestos, desde las implicaciones de la posición que toma la enunciación para deducir, como en la vida, más allá de lo explícito que comunican los personajes mediante la palabra.

Esa sensible aprehensión cinematográfica de Ford, que bebe sin duda de la época muda y de esa fascinación por «lo real en movimiento»[3] (Zunzunegui, 2016: 33), nos afianza esa forma de `mirar´ lo familiar. Es entonces, una vez asumidos los códigos que crea la obra, cuando se nos muestra su reverso siniestro, la muerte es quien llega entonces para arrasar el entorno de lo familiar que hemos aprendido a admirar. Es el espectador el que debe hacerse cargo del horror a partir de los fragmentos e indicios, de los ecos que encuentra en lo ofrecido a la mirada.

5.1.7. Ethan y Debora

Antes de finalizar queremos citar al menos la causa que lanza la aventura de Ethan, se trata de la restitución del objeto perdido, de retornar a Debbie al ámbito de lo familiar, la civilización. Aunque es muy posible que Debora sea solo el pretexto, y que la principal motivación que impulsan a Ethan sea el odio y la venganza, encarnadas en el jefe comanche, Scar. Siete años han pasado durante la búsqueda de Debora, el encuentro final implica también un reconocimiento y así queda formalmente recalcado en la película a través de los planos en los que Ethan alza a Debora niña y mujer (25, 26).

25 26

En el primero (25) Ethan no reconoce a Debbie, a la cual confunde con Lucy. Este plano se inscribe en la calidez del retorno al hogar, desde su interior. El segundo, siete años después, viene precedido de una serie de informaciones que por una parte señalan la plena integración de Debora con los comanches, seguidas de otras que indican al espectador la posibilidad de que Ethan mate a Debora cuando la encuentre. En esa línea Laurie trasluce toda la violencia cuando llega decirle a Martin sobre Debora: «*¿sabes lo que hará Ethan si tiene ocasión?, meterle una bala en la cabeza y Martha no se lo impediría*». En esa línea se mueve Ethan cuando renuncia a rescatar a Debora para sorprender y masacrar a los indios en la expedición final: «*vivir como los comanches no es estar vivo*», llega a decirle a Martin.

Finalmente se permite la incursión de Martin para tratar de rescatar a Debora por su cuenta antes del ataque. Durante ese rescate el espectador accede a una información fundamental: Debora acepta regresar a casa con Martin**,** cuando antes negó tal posibilidad. Esta focalización privilegiada permite al espectador saber algo que Ethan ignora acerca de las intenciones de Debora, elevando el clímax de la secuencia en que este la persigue aparentemente para acabar con ella. Ethan la alcanza y lo hace en un plano tomado desde el interior de una gruta, que enmarca ese momento remitiéndolo a los emplazamientos de cámara en el interior del hogar. Se trata ahora del lugar del otro, del salvaje, representado por el comanche, el que se ve invadido por Ethan. Pero una vez más la resolución se capta antes por un gesto, el que antecede a las palabras de Ethan: «*Let´s go home Debbie*». Ethan la ha alzado (26) como hizo siete años atrás, pero esta vez sí, contra todo pronóstico, la ha reconocido pese a encontrarla en el marco de lo salvaje. Ese reconocimiento a través del nombre es clave, pues le anticipa a Debbie su restitución en ese encuadre final del hogar que engullirá a todos menos a Ethan en el desenlace circular del film.

5.2.
Solo el cielo lo sabe
(*All That Heaven Allows,* Douglas Sirk, 1955)

5.2.1. El melodrama

> Al tiempo grave e inmóvil de la tragedia, le sigue el tiempo lineal y pesado del drama. Finalmente llega el tiempo de la diseminación, el tiempo del retorno de lo impensable, el de las emociones que invaden el ser y lo moldean a su imagen y semejanza, el de la lucha a flor de piel entre el deseo y la realidad, es decir, llega el tiempo del melodrama (Català, 2009: 12).

El melodrama es el género predilecto de Hollywood. Su incidencia es todavía mayor durante la época clásica y la manierista que nos ocupa, los motivos hay que buscarlos en los orígenes del cine como industria que encuentra en la narrativa de la tradición folletinesca del siglo XIX las tramas argumentales que garanticen el interés en el producto por parte del espectador. Estas adaptaciones literarias eran predominantemente melodramas de gran éxito que difundían además los valores burgueses. El género gozaba de gran implantación popular y fue el idóneo para asentar el MRI en el imaginario colectivo. El melodrama proliferó con éxito en la industria fílmica constituyéndose en una apuesta segura en aras de la rentabilidad del producto a lo largo de las diferentes épocas hasta la actualidad. David Bordwell habla de una narración altamente comunicativa como una de las principales características de este género, una omnisciencia portadora «del deseo de la narración de comunicarlo todo» (Bordwell, 1996: 70). Un deseo de omnisciencia que convierte a ese género en el predilecto del MRI si tenemos en cuenta que: «el M.R.I se consolida como hegemónico una vez consigue limar las asperezas de

los primeros intentos de diegetizar el espacio escénico y reubicar al espectador como un ente omnisciente» (Gómez Tarín, 2011: 169).

Bordwell (1996) nos apercibe de la dilación en el melodrama, de la incidencia en las reacciones de los personajes a los acontecimientos que les incumben, también del factor sorpresa y de la casualidad para provocar giros de tramas, así como de la incidencia de la música para subrayar los pasajes emocionalmente más intensos. La dosificación de la información en el melodrama es fundamental, la focalización se decanta del lado del espectador y este suele `saber más´ acerca de los acontecimientos que los propios personajes que se ven inmersos en ellos. Gran parte del interés del melodrama reside en la gestión sentimental que elabora la película, porque una de las claves del interés espectatorial se encuentra en contemplar la reacción que tendrán los personajes cuando estos accedan a ese saber que ya se le ha anticipado al espectador, la identificación con los protagonistas se cruza con la focalización de forma decisiva para lograr el impacto emocional.

Todas estas características que hacen del melodrama el género por excelencia del MRI no parecen convertirlo en el marco ideal para tratar de hallar en él lo siniestro, no parece que en ese afán omnisciente `sin resto´ pueda hallar cobijo la angustiosa incertidumbre acerca de la realidad que desencadena lo siniestro…y sin embargo, es precisamente por ese empeño del MRI en mostrarlo todo valiéndose del melodrama, el que lo convierte en el género idóneo para hacer brotar en él lo siniestro.

Como nos demostrará Lynch en *Mulholland Drive*, aparentar la adscripción de una película a los géneros más estandarizados de la industria, como son el melodrama y el *thriller,* permite evidenciar las convenciones asumidas y las expectativas que se depositan en el MRI para, a partir de ellas, desvelar el vacío que su operativo simbólico trata de cubrir. La predilección del MRI por el melodrama omnisciente y el *thriller*, la irrupción de lo siniestro en ellos y el uso que hará de ambos géneros posteriormente Lynch fundamentan la elección de las dos obras que analizaremos a continuación, primero con el melodrama de Douglas Sirk, *Solo el cielo lo sabe*, después con el *thriller* en *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly,* Robert Aldrich, 1955). Para ocuparnos de dos obras adscritas a estos géneros hemos esperado hasta la época manierista en lugar de hacerlo en su época clásica. Los motivos son varios: en la época clásica escogimos otras películas que nos resultaban de gran interés para nuestra investigación por los motivos que ya expusimos al tratarlas, en el caso del melodrama encontramos, además, algunas de sus características en esa obra inclasificable que es *Rebeca*. Esperar al manierismo para ocuparnos del *thriller* y el melodrama nos permite confrontarlos con la representación que estos géneros tenían en la época clásica que les precede.

José Luis Castro de Paz (1994) compara las dos versiones de *Imitación a la vida* (*Imitation of Life*), la primera, dirigida por John M. Sthal es de 1934 y pertenece a la época clásica, la segunda, de Douglas Sirk es de 1955, manierista. Castro de Paz analiza los cambios en la narración de una época a otra a partir del melodrama como canalizador del MRI, nos quedamos con una conclusión que condensa los cambios que se producen entre clasicismo y

manierismo: «Dos film ejemplares entre los cuales un largo trayecto histórico ha sido recorrido. Aquel que va lentamente de la pasión por narrar a otra que, sin abandonar el relato, prefiere, con todo, representar» (Castro de Paz, 1994: 178). Esas líneas destacan donde se jugó la transición, siempre oscilante y permeable, de una época a otra y permite centrar la atención en ese desvío de la preeminencia de la narración del periodo clásico hacia la representación que privilegia el manierismo sin abandonar nunca el relato. Es en esta deriva donde la omnisciencia del relato comienza a relativizarse, por ejemplo, con la puntual autonomía en la mirada de la cámara con respecto al relato que se observa en Douglas Sirk.

Hemos seleccionado de su obra la película *Solo el cielo lo sabe* porque hallamos en ella una secuencia que, a partir de esa autonomía de la mirada propia del manierismo, se relativiza la omnisciencia del relato melodramático e introduce lo siniestro a partir de la renuncia momentánea a mostrarlo todo**.**

> La tensión entre realidad y representación estallará con directores como Sirk, Welles, Ray o, en su última etapa, Hitchcock, que representan fisuras insuturables en la hasta entonces omnipresente homogeneidad del discurso clásico (Bou, 2002: 29).

Con Douglas Sirk y el manierismo se comienza a introducir una mirada escindida que representa sin abandonar el relato en el melodrama. Como veremos, la cámara adquiere autonomía y por tanto comienza a delatarse que quizás lo que se ve no es todo, la mirada se separa y aparece en ocasiones desorientada. Surge un resto, algo se desliza fuera del relato estructurado a partir del operativo simbólico del MRI que resulta mucho más frágil de lo que su sólida implantación da a entender. De la incertidumbre de esa suspensión del relato a través de una mirada que no lo abandona nunca del todo, va a surgir lo siniestro en la secuencia que hemos seleccionado de *Solo en cielo lo sabe*. Así, si seguimos el etiquetado genérico de la industria hallamos también lo siniestro justo en el lugar más alejado en el que esperaríamos encontrarlo, en el núcleo genérico del MRI, el melodrama de los años cincuenta. Comencemos.

5.2.2. Sinopsis

Cary Scott (Jane Wyman) es una mujer viuda con dos hijos Kay (Gloria Talbott) y Ned (William Reynolds) que vive en Concord, una pequeña población de Estados Unidos. La vida de Cary es rutinaria y su mejor amiga, Sara (Agnes Moorehead), trata de integrarla en el club al que pertenece. Ron Kirby (Rock Hudson) es el jardinero que continúa trabajando para el jardín de Cary tras la muerte de su esposo y entre ambos surge una atracción. Por otro lado Cary intenta integrarse socialmente y asiste a la fiesta del club de Sara acompañada de un maduro pretendiente, Harvey (Conrad Nagel) que goza del beneplácito de sus hijos. Una vez en el club sufre el acoso de la comunidad, por un lado sexual por parte de Howard (Donald Curtis) y por otro de la viperina Mona (Jacqueline de Wit) que se empeña en calumniarla. Días después Ron aparece y la invita a su casa, Cary acepta y una vez allí se muestra fascinada por un viejo y

abandonado molino que Ron tenía intención de derruir. Allí se besan por primera vez, pero Cary muestra sus primeras dudas, previendo la negativa opinión social que tendrá su relación. Al cabo de unos días Ron reaparece y la invita a que le acompañe a visitar a una pareja de amigos suyos: Alida (Virginia Grey) y Mick (Charles Drake). Pasa el tiempo y Ron ha convertido el viejo molino en un hogar para ambos, le pide entonces a Cary que se case con él. Cary le ama pero muestra su miedo ante la adversa opinión social que tendría su matrimonio, aunque finalmente acepta casarse con él. Mientras, Mona ha aireado la relación de Cary con Ron añadiendo la insinuación de que todo empezó antes de la muerte de su esposo. Sara le propone a Cary que acuda con Ron a una de las reuniones del club para que la comunidad lo conozca y tolere. Por otro lado, sus hijos, Kay y Ned, no aceptan a Ron debido a su condición humilde y así se lo hacen saber. Ron y Cary acuden a la reunión social de Sara pero allí no solo sienten el rechazo de sus miembros, sino que se produce un altercado entre Ron y Howard cuando este último, despechado y borracho intenta forzarla. Al regresar a casa, sus hijos Ned y Kay acrecientan la presión sobre Cary para que abandone a Ron. Cary no puede soportar más el asedio y le propone a Ron aplazar la boda, pero este le hace ver a Cary que el verdadero motivo es que ella antepone la opinión de los demás al amor que les une y rompen la relación. Al llegar la navidad la soledad de Cary se hace patente. Cuando Kay y Ned llegan al hogar la hija le dice que pretende casarse y en ese momento se apercibe de lo injusta que fue con su madre al pedirle que abandonara a Ron. Ned, por su parte, le afirma que pretende vender la casa de la familia donde ella vive. Al cabo de un tiempo Cary se decide a visitar a Ron, pero este no está en casa y sufre un grave accidente mientras trata de advertirle a Cary de su presencia desde lo alto de un precipicio. Al enterarse del accidente que ha sufrido Ron, Cary parte al viejo molino donde este se encuentra convaleciente. Una vez allí Cary decide quedarse a su lado.

5.2.3. Cuestiones previas. El enclave de una mirada transcendental

1 2

Destaca la ubicación de la enunciación en el primer plano de la película, emplazamiento al que se volverá para señalar el paso del tiempo en la narración. Tras el logo de la universal la pantalla funde a negro y desde él un lento *fade out* da paso a la primera imagen de la película, un plano elevado en el que la derecha del encuadre aparece copado por la proximidad de una torre con un reloj, que nos sitúa en lo que originalmente fue el lugar de mayor altura en muchas poblaciones. A la izquierda del encuadre aparecen las ramas de un árbol para

introducir un fuerte contraste en la distancia que separa el primer término de la profundidad de campo en un ligero picado mientras nos ofrece una parte de la plaza principal (1). En ella se distinguen, empequeñecidas, las personas que las transitan en sus quehaceres diarios, tras mostrarnos los títulos de crédito con los nombres de la pareja protagonista aparece el título: *All that Heaven Allows*, mientras se introduce una variación en el tema musical que permite dar paso al *leitmotiv* principal[4].

El *travelling* inicia un lento movimiento hacia la izquierda, la torre se pierde a la derecha del encuadre hasta mostrarnos el PG de las calles de la ciudad en picado. La brisa agita levemente las ramas, la luz nos orienta acerca de la época del año, incide cálida sobre el lugar y las hojas más próximas desplegando la acogedora particularidad cromática del *Technicolor,* mientras el *leitmotiv* continúa hasta que el desplazamiento finaliza mostrándonos las casas blancas y rodeadas de árboles de una tranquila población de los años cincuenta, aparentemente inmersa en la tranquilidad del sueño americano. Sobre el plano ya detenido y despejado de elementos en primer término aparece finalmente el nombre del director en los títulos de crédito: Douglas Sirk (2). De la parte inferior de este PG surge un coche que atrae nuestra atención por un tono azul que lo destaca entre el abanico de colores cálidos predominantes con que ha arrancado la obra. El desplazamiento de ese coche servirá de apoyo para pasar por corte al siguiente plano y trasladarnos de lo general a lo particular de sus habitantes.

Si nos hemos detenido en el arranque de la película es para subrayar la importancia del enclave desde el que parte la mirada en el relato y que se verá corroborado en diversos momentos del film. La cámara advierte ya desde la altura del emplazamiento inicial y a lo largo de su movimiento de la cierta autonomía de la que va a gozar. La mirada parte desde un lugar celestial, no corresponde a la de ningún ser humano y esta posición le permite observarlo y `saberlo´ todo de esas personas que pasean a sus pies. A ese emplazamiento omnisciente le acompañan la torre y el reloj dominando la escena en primer término, son ambos, símbolos de lo que perdura frente a lo efímero y frágil de esas vidas indistinguibles, `ocupadas´ en su devenir y empequeñecidas en la fugacidad del tiempo. La torre y el reloj impregnan a esa posición elevada de la mirada su connotación trasncendental. El trascendentalismo de Sirk estará presente a lo largo de todo el metraje, además de encarnado por el personaje de Ron Kirby, que aplica las doctrinas del Walden de Thoreau en contraste con el mundo de apariencias en el que se desenvuelve Cary.

Es el meganarrador el que mira desde esa posición superior y omnisciente que nos va a permitir asistir a un relato melodramático. Él es quién va a guiarnos desplazándose por la narración a partir de la mirada que inicia el relato. La movilidad apunta al tránsito que va de la narración a la representación a través de la mirada autónoma que caracteriza al manierismo. A partir del título se inicia un movimiento que finalizará con el nombre del director. La mirada que va a guiarnos a través del relato se mostrará más tarde vaga y dispersa, abandonando por momentos las zonas comunes del emplazamiento clásico y deslizando a través de ella otra lectura interpretativa al margen de la narración, que sigue su curso. Lo veremos en las dos

secuencias del espejo que nos incumben y se reflejan mutuamente permitiendo el paso a lo siniestro, son las que hemos denominado: «Espejo (I): la entrada de lo familiar (5´46´´-7´56´´)» y «Espejo (II): el retorno de lo familiar (1h 09´09´´-1h 12´22´´)».

5.2.4. Presentación de personajes

Es destacable la carga simbólica que tienen los objetos en el melodrama en general y en las obras de Sirk en particular. Lo acabamos de comprobar con la torre y el reloj del plano inaugural. El espejo es otro de esos objetos recurrentes de la filmografía de este director, su aparición en el arranque y final de dos secuencias de *Solo el cielo lo sabe* nos va a permitir enlazar lo siniestro partir de ese contrario del que habla el propio Sirk y que se muestra través del espejo. La secuencia que vamos a comentar en primer lugar se sitúa en un momento temprano de la película (5´46´´-7´56´´) y sirve de presentación de los hijos de Cary, pero es una presentación que además de familiar es invasiva con el espacio íntimo de la madre, Cary, que es además de madre, mujer que desea. Nos explicamos: la secuencia del espejo (I) viene precedida por la que, a partir de su amiga Sara (3), se nos presenta a Cary. En el diálogo que ambas mantienen se expone la monotonía de su soledad como viuda, visitada por sus hijos los fines de semana y ajena al club de la comunidad. En esa secuencia, siempre de espaldas y en segundo término, aparece ocasionalmente un tercer personaje, Ron Kirby, que se encarga del mantenimiento del jardín[5] (3 y 4).

3

4

Es pues, Ron, desde su presentación, alguien exterior que vive al margen de la clase elitista a la que pertenece Cary, así lo resaltará la primera conversación que mantienen ambos cuando acto seguido, tras ofrecerse Ron («*puedo ayudarle, señora*») a cargar con la caja que Sara le ha dado a Cary al despedirse, esta le invite a almorzar en su porche. En esa conversación es Cary la que pregunta constantemente trivialidades a las que Ron responde con brevedad. Tanto es así que ella vuelve a presentarse, para hacer él lo propio. Es entonces cuando Cary le reconoce a través de su nombre como hijo del antiguo jardinero y entonces sí, un PM nos trae ya a Ron. Accedemos junto a Cary al reconocimiento como igual de ese `otro´ que vivía al margen de su mundo. Se inicia entonces el plano/contraplano para continuar la conversación, los personajes, ahora sí, son más cercanos y los planos responden desde una escala más próxima a esa nueva situación de reconocimiento mutuo (5).

5

6

Ron y Cary han dejado a un lado las apariencias de lo social y así se lo reconoce Ron, que toma interés en ella y se (nos) presenta desde aquello que le apasiona, la jardinería, en la cual se ha especializado en abetos[6]. Cuando Cary le pregunta si ella tiene alguno en su jardín, Ron le responde que no, pero le trae en cambio la rama de otro de sus árboles. «*Dicen que solo florece cerca de donde habita el amor*», le dice Ron al ofrecérsela, mientras los acordes del *leitmotiv* hacen tímidamente acto de presencia, puntuando la frase y manteniéndose cuando Ron abandona el plano desde el lado derecho en el que se hallaba. La enunciación realiza una panorámica ligeramente a la izquierda para centrarse en la reacción en PM de Cary (6) y remarcar el primer impacto emocional del amor, sosteniéndose el plano durante casi siete segundos. La composición del encuadre respeta el espacio de la derecha donde estuvo Ron para permitir que la dirección de mirada de Cary se oriente hacia ese lado del fuera de campo por donde este se marchó, mientras ella conjuga su mirada anhelante con la rama, objeto intermediador entre ambos y portador de la carga amorosa, como va a quedar bien patente al servir de imagen que perdura en la transición entre secuencias.

5.2.5. Espejo (I): la entrada de lo familiar (5´46´´-7´56´´)

La secuencia que vamos a comentar a continuación va a introducir el peso de lo familiar, anticipándolo como primer obstáculo de la realidad social para que Cary pueda constituirse como mujer deseante liberada de su rol de madre. Es precisamente la rama que le ha ofrecido Ron la que va a servir de engarce entre secuencias que transitan mediadas por un fundido encadenado desde el plano anterior, en el que Cary sostenía la rama y su mirada en dirección al fuera de campo que había abandonado Ron (6). Ese plano funde con el primero de esta secuencia, en el que vemos en PD esa misma rama, que ha sido introducida en el espacio íntimo de Cary, el dormitorio (7). Apenas advertimos ese PD se inicia un *travelling* de retroceso que en su recorrido amplía la escala del plano hasta incluir, a través del espejo del tocador, el reflejo desenfocado de Cary en el que se maquilla y mira ensimismada el ramo. Al instante su imagen se concreta mediante un transfoco mientras en PM aparece su silueta ensombrecida a la izquierda del encuadre (8). Justo antes de que el *travelling* de retroceso finalice se escuchan dos voces en *off* que la llaman casi al unísono «*Mamá, eh, mamá*».

7 8

Cary sale a medias de su ensoñación, pero su mirada en fuga vuelve repetidas sobre el ramo y sin dejar de mirarlo contesta: «*Aquí estoy*». Se levanta y acude a la llamada, sale por la izquierda del encuadre. La cámara lejos de seguirla o abandonar por corte de montaje el plano, como se hubiese hecho en el clasicismo, responde con un rápido *travelling* de aproximación hasta el PD del espejo (9), a través del cual accedemos al espacio contiguo en el que vemos a Cary recibiendo a sus hijos, Kay y Ned, que irrumpen en su estancia (10).

9 10

Se trata de un plano de unos once segundos de duración pero que condensa desde recursos puramente cinematográficos la trama principal de la película. Tanto es así que lo podríamos considerar su `plano-tipo´, pues en él está contenida la dicotomía de Cary, el nudo a resolver, cómo conjugar dos papeles; el de mujer deseante y el de viuda y madre de dos hijos arrinconada por las convenciones sociales y cuya institución primordial es la familia.

En esta secuencia partimos de un fundido encadenado con el último plano de la secuencia anterior. Este recurso se interpreta, según el código del MRI en el que se desenvuelve la película, como paso del tiempo. Dos cosas se han mantenido en esa elipsis temporal: el objeto-ramo de Ron y el *leitmotiv* principal. Esto es, se prolonga el impacto emocional de Cary desde la secuencia anterior por encima del tiempo que la separa de esta que comienza. El ramo adquiere toda su carga melodramática simbolizando a aquel que se lo ofreció. Cary no solo lo ha conservado sino que le ha reservado un lugar importante en su intimidad, junto al espejo-tocador, en su dormitorio (8). El *travelling* de retroceso nos muestra entonces a Cary sin atender a su maquillaje, a su imagen social, sino que prolonga la fantasía de su deseo mirando ensoñadoramente el ramo.

Antes de finalizar el retroceso del *travelling* su reflejo se ha enfocado y en la parte izquierda aparece su referente corporal, ofreciéndonos su nuca y algo de su perfil (8). Su rostro reflejado, el que sueña su deseo, sí está bañado por la luz de la lámpara, casi en frontal, pero no así el carnal, en sombras, oculto. La dualidad va a quedar contextualizada con esas voces en *off* que la llaman no por su nombre, sino por su condición de madre. «*Aquí estoy*» responde Cary, reconociéndose sin ilusión en esa posición para sus hijos, eso familiar que retorna a casa y que ha quedado un momento olvidado por su deseo de mujer, la reclama. El ramo va a quedarse entonces a la derecha, casi fuera de plano, sostenido solo por su mirada embelesada que persiste en su imaginario deseante de mujer, ignorante de la realidad que la reclama como madre y a la que no quiere reintegrarse. Cary, la madre, permanece en sombras, sometida a su rol simbólico y social. Cary, la mujer que sueña y desea, aparece iluminada, reconocible, pero está sin embargo del otro lado del espejo, en la fantasía. Cary sueña despierta, pero finalmente se reintegra en su rol de madre y acude a recibir a sus hijos que irrumpen en su dormitorio. El doble de Cary, queda al lado del espejo, el simulado, o impropio, siguiendo a Heidegger, se impone para acatar su papel en la realidad impuesta de los otros.

En ese momento se efectúa un rápido *travelling* de aproximación desde la posición diagonal al espejo (9 y 10) para enmarcarnos el contracampo de su reflejo. Hemos hecho hincapié antes en que la mirada autónoma marca la diferencia con la época clásica, el relato no se abandona pero la cámara se inclina por la representación. Esa mirada que decide quedarse en el espejo abre el relato en cierto modo y le añade un plus de sentido interpretativo por varios motivos, en primer lugar nos anticipa la dualidad de Cary, cierto, pero además enlaza esa mirada autónoma con aquella elevada y celestial que inauguró la película. Existe una presencia que media el relato y que, a veces, se aparta de él y mira, inquieta, para expandir desde la representación el sentido de lo que acontece. Hay más, está el encuadre del espejo que emula la pantalla de cine, contracampo no solo del espacio fílmico, sino de la vida frente a la representación social. Recordemos que en ese espejo donde se maquilla Cary, se maquillan (enmascaran) tanto los actores como las personas para actuar en la vida ocultando aquello que no quieren que sea visto, que no encaja. «El espejo es imitación de la vida. Lo interesante de un espejo es que no te muestra tal como eres; te muestra tu propio contrario» (Douglas Sirk en Halliday, 2002: 64).

Sirk hace un recurrente uso del espejo a lo largo de su filmografía. La vida es imitación, el reflejo en el espejo desnuda la representación, «tu contrario», allí donde se confunde la vida con el cine en contracampo. Por ello, la mirada manierista de Sirk es ya una mirada inquieta que comienza a dudar del relato, y, desde luego, mucho más sugerente de lo que aparenta en relación a los lugares comunes del melodrama.

Cary deseante (8), reflejada por la luz como mujer real, que mira fuera de plano, que sueña despierta con Ron en su dormitorio. Cary en sombras (8), que se maquilla para actuar siguiendo la convención social y asistir con Harvey al club, y que a su vez puede ser la Cary madre y viuda, la que interrumpe su ensoñación para acudir a la llamada de sus hijos, que sin

padre, sin ley, irrumpen en el espacio privado de su dormitorio porque no la consideran mujer, solo madre. La angustia de esa represión va a acabar apareciendo y lo va a hacer desde lo siniestro, desde lo familiar que retorna en sus hijos pero que no se reconoce, para mostrarle a Cary en toda su angustiosa crudeza la existencia impropia que ha llevado siempre. Lo hará en la secuencia tipo de lo siniestro, directamente vinculada con esta precisamente a través del espejo.

Antes de pasar a ella, incidimos en algunos otros aspectos que siguen a ese plano sobre el espejo para completar la secuencia que se desarrolla en el dormitorio de la madre. Ned y Kay aceptan la cita de su madre con Harvey, luego el futuro rechazo de estos a su relación con Ron se moverá en el sórdido terreno social de las apariencias y el estatus de clase, extendiendo la opresión social desde las raíces de la familia, para mostrar que en su seno se juega el mismo cinismo de tolerancia y libertad que en el capitalismo burgués y puritano en el que se desenvuelven. Ned parte a preparar un Martini ante la llegada de Harvey, la locuaz Kay quedará en el dormitorio de su madre dando una lección de su recién adquirida sabiduría académica. Ambos quedan retratados psicológicamente ya desde la invasiva voz en *off* que les antecede, como hijos egoístas de una clase acomodada que nada quiere saber del otro como persona, sino como fin, aunque ese otro sea su madre. Hacia el final de la secuencia de nuevo hace acto de aparición el simbolismo de Sirk, esta vez en el traje rojo que viste Cary para ir a la fiesta del club (11). Al verla su hija exclama su aprobación y la felicita por abandonar el color negro asociado al luto de la viudedad. El traje rojo va a reaparecer en la secuencia siniestra, enlazando simbólicamente ambos momentos.

11

12

5.2.6. Del transcendentalismo a lo siniestro

El transcendentalismo presente en las obras de Sirk y es especialmente patente en esta película, donde se menciona expresamente el libro *Walden* de Henry David Thoreau, obra referente de este movimiento, que ofrece la cubierta con el título hacia el espectador cuando Cary lo encuentra en casa de Alida y Mick y recita uno de sus párrafos en PM (12) (27´45´´):

> *CARY: Una inmensa mayoría de mortales vive en desesperación callada ¿por qué hemos de afanarnos tanto por alcanzar el éxito?…si un ser no vive al compás de sus semejantes quizá es porque oye una música diferente, debe seguir el ritmo que oiga, no importa cuál sea o de dónde venga.*

Esta lectura expone las bases sobre la que se rige la vida de Ron y que constituyen la raíz del conflicto de Cary. Existen aspectos comunes entre el transcendentalismo presente en la película y la hipótesis de lo siniestro que enlaza a Freud y Heidegger a través de la angustia, cuestión que también hallaremos en la secuencia tipo en la que irrumpe lo siniestro. Encontramos un trayecto en el film que va de lo transcendental a lo siniestro a partir de lo que las emparenta. Nos explicamos: el transcendentalismo de la película pone el foco en la capacidad para llevar una «existencia propia», en lugar de otra impropia, que viene impuesta por los otros. La sociedad capitalista en la que se desenvuelve Cary teje una realidad a partir de sus convenciones y sus valores, le dice qué desear y cómo comportarse para conseguirlo.

Existencia propia ante la realidad impropia de los otros para conseguir localizar lo que uno desea a partir del sentimiento, en este caso la felicidad amorosa entre Ron y Cary que choca precisamente con la realidad del otro social, que censura e impone cómo se debe existir. En la película la presión de esa realidad queda encarnada por los miembros elitistas del club y, lo más hiriente para Cary, se enraíza a través de sus hijos, Kay y Ned, en el seno mismo de institución americana por excelencia, la familia. ¿Qué tiene esto que ver con lo siniestro? Pues todo. Al menos con el concepto de lo siniestro en el que hemos enlazado a Freud y Heidegger a partir de la angustia, como vamos a comprobar a continuación a partir de la propia película. Hemos empleado antes el término «existencia propia» que Heidegger esgrimió en *Ser y tiempo* para oponerlo a la «existencia impropia» que es el que le impone la sociedad al sujeto.

Esto es, el transcendentalismo de Sirk y la filosofía del Heidegger de *Ser y tiempo* coinciden en este punto al señalar la realidad social como imposición del otro que nos aleja de una «existencia propia». Heidegger llama a esta realidad de los otros, esos otros de los que uno a la vez forma parte, «la realidad del uno». Es esta la realidad a la que la persona cae por el mero hecho de existir y por su naturaleza humana de ser social, «abierto al mundo», esta realidad del uno está arraigada en todos nosotros, pues se basa en el coestar con los otros de la existencia humana. Al exponer todo esto no perdemos de vista lo que le acontece a Cary porque el transcendetalismo de Sirk en la película participa de esa «realidad del uno» que expone Heidegger. «Se está sujeto al domino de los otros en su convivir cotidiano. No es él mismo quien es; los otros le han tomado el ser [...] sin llamar la atención y sin que se pueda constatar, el uno despliega una auténtica dictadura» (Heidegger, 2003: 147). Este uno, además, es anestesiante y puede hacerse cargo de todo y, como le sucede a Cary, la despoja de la responsabilidad de tomar su propia decisión. Ron, asociado a la naturaleza, introduce una brecha en la realidad convencional de Cary a través del amor y la insta a prescindir de las apariencias para lograr una existencia propia.

Por otra parte vimos que la angustia ante la incertidumbre de realidad es la que asocia a Freud y Heidegger en la angustia de lo siniestro. Y es esa misma angustia la que va a experimentar Cary precisamente a partir de sus hijos, de lo familiar que retorna. Kay y Ned vuelven en navidades al hogar donde les espera una triste, solitaria e `integrada´ Cary. El retorno siniestro

de lo familiar navideño en *Solo el cielo lo sabe* se manifiesta a través del reflejo que une las dos secuencias en torno al espejo (I y II).

5.2.7. Espejo (II): el retorno de lo familiar (1h 09´09´´-1h 12´22´´)

13

14

Es navidad, la época familiar por excelencia y Cary, que ya ha abandonado a Ron, espera a sus hijos en la estación de tren, sin embargo estos faltan a la cita, acto seguido Cary se ha encontrado casualmente con Ron pero ambos han seguido sus caminos. Ha quedado, pues, aislada. Su soledad se transforma en lágrimas cuando, en la secuencia que precede a la que hemos seleccionado, observa pasar a unos niños en trineo cantando un villancico mientras nieva. Cary, enmarcada por la ventana, llora en silencio desde el interior del hogar en el que se adivina un árbol de navidad iluminado tras ella (13).

> Para Barthes, el origen de la subjetividad debe situarse en el llanto: «El yo que interpela a un tú a través de las lágrimas se materializa psicológica y socialmente: se otorga sí mismo una presencia» (Annabel Martín en Català 2009: 43).

Fuera nieva y las voces de los niños comienzan a alejarse, un lento *travelling* se aproxima a su rostro hasta que el plano medio largo (PML) al otro lado de la ventana se transforma en un primer plano. Finalmente, Cary regresa al interior. Su tristeza va a quedar oculta al exterior, su último gesto es aprovechado para fundir y encadenar con el primer plano de la secuencia que va a centrar nuestra atención: el retorno de Kay y Ned al hogar (14). Hemos anticipado que esta secuencia va a ser el reverso de aquella en la que vimos a Kay y Ned irrumpir en el dormitorio de su madre (15). Esta entrada impetuosa y parlanchina se repite en este regreso al hogar (16).

15

16

Como sucedió en la primera ocasión, en esta nueva incursión de los hijos Ned va a desaparecer hacia el piso de arriba al poco de llegar, esta vez con con el pretexto de llamar por teléfono para que traigan un regalo que falta bajo ese árbol navideño. Kay y Cary vuelvan a quedar a solas casi al instante. En el siguiente plano Kay se ha quitado el abrigo para que reaparezca, esta vez sobre su piel, un vestido rojo como el que entonces vistió su madre (17). Recordemos que Kay en aquel momento al ver con aquel vestido rojo a su madre le manifestó que se alegraba de que se hubiese quitado «aquel vestido de terciopelo negro» que, por cierto, viste ahora. Kay le muestra a Cary el anillo de compromiso y le anuncia que va a casarse (18).

17

18

Cary queda aturdida y vemos en ese gesto, que después repetirá de llevarse una mano a la cabeza, el primer síntoma de sufrimiento producto de la represión de su amor por Ron. Kay, radiante de felicidad ha solventado de un plumazo la tímida objeción que ha puesto su madre acerca de su juventud para casarse, es decir, Kay no se plantea nada que no sea seguir su impulso amoroso. En la brevedad de la objeción de Cary y la rapidez con la que esta se despacha por parte de Kay resuena el largo y duro asedio que tuvo que sufrir Cary hasta renunciar a Ron y cuyo último detonante fue, precisamente, su hija. Todo ello viene subrayado no solo por el rojo del traje de Kay sino en su contraste con el negro enlutado que viste, de nuevo, Cary. El traje rojo, además de cumplir con su evidente función simbólica, sirve de reflejo de aquella primera secuencia y despierta los ecos de la conversación que mantuvieron entonces madre e hija, con el traje rojo intercambiado, acerca de una antigua costumbre que Kay decía no apoyar pero de la que será última ejecutora. Entonces como ahora.

> KAY: *Personalmente jamás me he suscrito a aquella vieja costumbre egipcia…bueno, creo que era Egipto.*
> CARY: *¿A qué costumbre te refieres?*
> KAY: *A la de tapiar en vida a la viuda en la cámara mortuoria del esposo junto con todos los demás objetos de su pertenencia, se basaban en que la mujer es un objeto más que pertenece al hombre y que debe acompañarle en la muerte y la comunidad cuidaba de que lo hiciese…claro que ahora eso ya no sucede.*
> CARY: *Naturalmente que no, bueno, al menos en Egipto…*

La respuesta de Cary a su hija, repleta de sarcasmo y que esta no captó, anticipó la situación en la que se encuentra ahora. Ante la noticia de la boda de su hija Cary se sienta aturdida en el sofá, donde de nuevo se hace patente la cuidada dirección artística de la película y la estudiada elección de colores dominantes para cada secuencia. Aquí el rojo de Kay asociado a la vida, la

pasión y el amor va a encontrarse proyectado en ese ramo de rosas rojas en segundo término y en el contraste con el negro que porta su madre, al igual que otros objetos y sombras que rodean la estancia (19 y 20).

19

20

La carga melodramática del amor perdido, ya presente en los ecos de las imágenes, se explícita cuando Kay se apoya en el regazo de su madre y le recuerda la noche en que Fred, su prometido, y ella se pelearon, porque fue esa en la que descubrieron que se querían. Esa noche para Cary tiene un significado completamente diferente y así se lo hará saber a su hija, pero antes atendemos al detalle con el que se apela al recuerdo de aquel momento en la mente del espectador a partir de la iluminación de un plano, antes de que en el siguiente Cary nos lo haga saber a través de las palabras.

21

22

El plano al que nos referimos (21) es un PP de Kay en el regazo de su madre, un momento de intimidad entre mujeres. En esta imagen destaca la iluminación que baña el rostro de Kay, completamente injustificada en el código naturalista. Es la misma iluminación que la enunciación utilizó previamente en otra secuencia de intimidad entre ambas y que entonces incidió sobre Cary (22). Toda aquella secuencia estuvo impregnada de una luz onírica que no podía justificar el extraño ventanal multicolor de la habitación. Una luz, en suma, inusual, de carácter pictórico, no vinculada a la naturalista predominante del cine clásico.

La luz es aquí recurso melodramático del amor a través del tiempo y la memoria, sirve también de contraste lumínico entre Kay y Cary. Es el recuerdo de aquella noche al que apela Kay el que va a comenzar a deslizar lo siniestro, que se hace escenifica desde la planificación en espejo de esta secuencia (Espejo II) con respecto a la de primera entrada de los hijos (Espejo I). La

rememoración de ese momento que cita Kay es el que, ante la presión de la comunidad encarnada en su hija, Cary decidió renunciar al amor que justo desde entonces atesora Kay. Mismo instante, opuestas sensaciones y recuerdos. Madre e hija fueron siempre extrañas la una con la otra a partir del egoísmo de Kay, que jamás fue consciente de su madre como mujer deseante. De esa súbita lucidez del no reconocimiento de lo más próximo y familiar que es su hija y que se hace ahora evidente para Cary, va a comenzar a filtrarse lo siniestro hasta desembocar en el último plano de la secuencia con su reflejo en la superficie del televisor que hará las veces de espejo.

Poco importará ya que luego Kay reaccione al percatarse de lo equivocada que estaba, al instante aparece Ned que interrumpe la intimidad entre ambas, de nuevo su voz *off* se anticipa a su presencia física en el encuadre, una voz que remarca que Cary desempeña un único rol para sus hijos: «*Mamá*». Ese vínculo íntimo y carnal que une a la protagonista con sus hijos se muestra en esta película de forma opresiva, lacerante, desvela a partir de su significación social la adherencia siniestra de los valores de la sociedad capitalista (recordemos que el contexto de la película es el del *American way of life*) a la raíz de la familia.

Ned reaparece ahora sonriente desde detrás del biombo (23). El biombo como objeto separador de espacios físicos que oculta algo a la mirada del otro, sirvió para marcar espacios separados e irreconciliables en la discusión que sostuvieron en una secuencia precedente Cary y Ned acerca de su relación Ron. Allí Ned se mostró intransigente, irreconocible por su madre, punteado por el biombo y con el rostro envuelto en sombras. Marchó del hogar (24) presionando emocionalmente a su madre hasta el final y le echó en cara que pretendiera abandonar la casa que perteneció siempre a la familia. Ned surge siempre desde los umbrales, proveniente del exterior del espacio de la madre y, una vez en él, escapa rápido.

23

24

Sobre ese mismo hogar en plena navidad Ned va a anunciar sin consultar ni mirar a su madre su venta, alegando que es demasiado grande para una persona sola. No es azaroso que el anuncio de la venta de la casa lo haga Ned ocupando el lugar del padre, desde el lado de la chimenea, donde siempre estuvo el trofeo que le representaba. Todo esto lo dirá sin darle más importancia y mientras abre el regalo de su madre, un jersey. Ese será el único momento en el que Ned fugazmente invada el espacio de Cary para darle un beso en la frente. Ese beso resulta insportable, hiriente ante lo que sucede a los ojos de Cary, la planificación divide en el

montaje el espacio de lo familiar que no se comparte con Ned y se presenta en dos campos diferenciados: uno reservado para los planos de Ned (25) y el contracampo en ligero picado, en el que están Cary y Kay (26), todavía impactadas emocionalmente por su conversación anterior, algo que Ned desconoce pero nosotros no, la focalización juega a favor del espectador para ahondar el peso melodramático de la secuencia.

25

26

Así, Ned, su anuncio despreocupado de la venta, su actitud ajena a cualquier empatía, resulta, como la de su hija, la de un completo extraño. Cary se da cuenta de que para ella sus hijos son dos auténticos desconocidos que solo velan por sus intereses. Esa realidad impropia de los otros que ha hecho suya y por la que se ha sacrificado asumiendo sus directrices acerca de cómo debía vivir y qué papel adoptar en la sociedad, está a punto de desmoronarse ante sus ojos a partir de su bastión principal, la familia. La navidad trae con ella la angustia para Cary ante el extrañamiento de sí que le producen sus propios hijos[7].

27

28

En ese momento llaman a la puerta y Ned acude a abrir, «*debe de ser tu regalo*», dice. Y ¿Qué regalo pueden traer a casa esos dos personajes siniestros que son ya sus hijos que no sea uno que acapare y revele todo lo oculto en ese simulacro de realidad al que Cary ha dedicado su vida? ¿Qué regalo sino uno que amplifique el reflejo de ese otro simulacro que, como nos advirtió Sirk, es la realidad? ¿Qué regalo devuelve mejor a la mirada lo siniestro de esa felicidad impropia que es el *American way of life* que un televisor? Ese y no otro es el regalo que Kay y Ned han traído a su madre. La televisión que ya fue rechazada por Cary ante la recomendación de Sara para, después, insistir en su negativa al cerrarle la puerta de entrada al hogar a ese vendedor de televisores al que ahora Ned permite entrar, como si de un vampiro se tratase. Ned, de nuevo, precedido por su voz en *off*, otra vez «*Mamá*», ocupando la

jerarquía del padre muerto, introduce el televisor que ha de sustituirlo como compañero de su madre.

«*Felices navidades, señora Scott*» se presenta el vendedor mientras lo porta (27), «este televisor será el sustituto de su difunto marido», podría haber añadido. Se nombra de nuevo en un momento decisivo el apellido que la señala como viuda, este es, pues, su lugar. Al fin, la familia aparece al completo e integrada en un solo plano navideño, en el que el televisor ocupa el lugar del padre y marido muerto, allá donde debe mirar Cary para encontrar algo que le devuelva la mirada sosteniendo el simulacro de la realidad y canalizando su deseo en cualquier anhelo en consumo anestesiante. *American way of life*.

> Sirk trasciende este melodrama genérico [...] de inmediato revela el profundo entramado que sostiene esa intrascendencia y nos deja frente a las verdaderas consecuencias de la misma. Me refiero al imaginario norteamericano de los años cincuenta, el de las revistas femeninas, de moda, de hogar [...] que expresan los últimos estertores del sueño americano [...]. Se trata de que ese sueño placentero se acerque al borde de la pesadilla [...] de darle cuerpo a la misma a través esencialmente de tensiones formales en las que los personajes quedan atrapados como insectos en el ámbar (Català, 2009: 128- 129).

29

29B

Tras introducir el televisor se inserta un contraplano de reacción de Cary desencantada, que calla acompañada de Kay (28). Este justifica a su vez su contraplano y permite reducir la escala del mismo (29) en relación al que le precede desde el mismo eje de acción (27). A partir de ahí se inicia el cierre de la secuencia sobre lo siniestro a través de un recorrido. La cámara recupera su condición de mirada autónoma, capaz de `ver´ más allá del relato y realiza un movimiento de aproximación que desborda la significación sobre la pantalla del televisor, desplazamiento que remite al que tuvo lugar sobre el espejo-tocador en aquella primera entrada de Ned y Katy en el dormitorio de su madre.

El *travelling* de aproximación va a desbordar el sentido de la realidad a la que pretenden acotarlo las palabras del vendedor que lo acompañan desde el fuera de cuadro, que se cierra progresivamente sobre Cary (28 y 29): «*No tiene más que darle al interruptor y disfrutara del programa que desee reflejado en esta pantalla…drama, comedia…la comedia de la vida al alcance de su mano*». Cary, como en aquel espejo, reaparece desdoblada en otra imagen, enmarcada esta vez en el reflejo de la superficie del televisor que amenaza con absorberla, la

vida como simulacro y representación, *mise en abyme*. La realidad es otra fantasía y el sueño americano puede desbarrar en cualquier momento hacia su lado siniestro. Algo de lo que tomará buena nota Lynch, cuando, por citar solo un ejemplo, en *Terciopelo azul* (*Blue Velvet,* 1986) arranque desde la representación de esa América idílica de los años cincuenta que intenta cubrir lo real sin conseguirlo.

Precisamente lo real a partir de la angustia ante el retorno de lo familiar va a desbordar la certeza de la realidad de Cary, extrañándola de su familia y de ella misma, a partir del reflejo[8] del televisor. Es este un reflejo que le devuelve la mirada, la mancha lacaniana[9]. El televisor es el objeto, la Cosa que se hace cargo de su extrañamiento devolviéndole la mirada desde la que se ve mirar. El lugar donde la realidad que sostenía la identidad de Cary cae y el que le muestra que tras el vacío simbólico solo queda el abismo de lo real. Es un plano (29C) que evoca el encuadre del otro lado del espejo en la secuencia de la primera llegada de Ned y Katy (30). La analogía es clara, ambas secuencias se remiten, funcionan entre sí como un espejo y en ese juego de espejos que es la realidad y la representación lo familiar ha retornado lo real de su reflejo, el vacío de su angustia.

29C

30

Pocos momentos más siniestros encontraremos en el cine de terror, allá donde tradicionalmente se busca lo siniestro, que este que introduce Sirk en el melodrama y que se revela en el pasaje que va del transcendentalismo a la toma de conciencia de la existencia que siente Cary a través de la angustia, que brota siniestra, desde lo familiar. Pocas secuencias ejemplifican mejor la relación que trazamos en la primera parte de la investigación entre lo siniestro de Freud y la angustia Heideggeriana, que esta que las reúne a partir del desengaño acerca de «la realidad del uno». Para Cary esa angustia viene de apercibirse de que esa realidad impropia, que le han impuesto los otros y a la que ha dedicado su existencia, es solo un simulacro anestesiante y cruel. En consecuencia desde el reflejo de Cary el plano funde a negro, mientras los últimos acordes del *leitmotiv* se vuelven lúgubres ante el desborde de lo real.

No es descabellado decir que ese reflejo siniestro en el que se ve reflejada le proyecta su muerte, porque nada más que tiempo va a separarla de esta, nada más le queda por hacer en esa sociedad que esperarla como viuda. El transcendentalismo de Sirk coincide con la necesidad de la toma de conciencia por parte del personaje de esa realidad impuesta para

poder hacerse cargo de su existencia y elegir otro camino. Pero para poder dar el paso, esa realidad es primero desvelada, algo que provoca angustia e incertidumbre porque esa realidad ha dejado de ser un asidero al que aferrarse, como le sucede a Cary. Esa angustia es la que Heidegger consideró fenómeno necesario para abrir lo que denominó «resolución percursora»; una experiencia que proyecta a quien la sufre fugazmente ante la muerte para que, a partir de la angustia, se le abra la posibilidad de renunciar a esa realidad de los otros y retomar las riendas de su propia existencia.

Esa angustia, esa experiencia en cuanto sacude la certidumbre de la realidad a partir del retorno de lo familiar deviene siniestra para Cary y así se representa. Cary finalmente cae en la cuenta del tipo de existencia que lleva y retorna con Ron, aunque el escepticismo de Sirk no asegure que la historia no vuelva a repetirse.

> Me interesa la circularidad, el círculo: la gente que vuelve al lugar del que partió. Por eso encontrarás rondos trágicos en muchas de mis películas, gente que se mueve en círculos. Esto es lo que hace la mayoría de mis personajes [...] (*la estructura rondo*)[10] empieza con una situación que no parece feliz del todo, la película sigue y acaba en un final feliz. Parece un final feliz...pero básicamente resulta ser la misma situación del principio (Drove, 1994: 278).

5.3.
El beso mortal
(*Kiss Me Deadly,* Robert Aldrich, 1955)

5.3.1. El *thriller*

> La pasión del detective ha de estar más cerca de la lucidez del odio que de la ignorancia del amor (Palao, 2007: 183).

Tras el *western* y el melodrama vamos a ocuparnos del *thriller* con *El beso mortal*. El objetivo es completar el recorrido que hemos iniciado por los géneros dominantes del cine de Hollywood en la época manierista. El *thriller* es, junto con el melodrama, el género predilecto del cine hegemónico, pues lanza una trama en la que el objetivo es recomponer la unidad de sentido desde la carencia de orden del que parte el relato, fin al que se ajusta perfectamente el MRI en su clausura narrativa. Se trata, en suma, de «reconstruir la homeostasis que le suponemos al mundo y cuya clave se cifra en la identificación del agente del desorden, del asesino. Y todo ello en competencia con el narrador» (Palao, 2007: 181).

El beso mortal es un *thriller* que presenta la particularidad de mantener un punto oscuro inaccesible a la información en el relato, por medio del cual lo siniestro cobra forma. Ese objeto de deseo del que nos ocuparemos será una misteriosa caja codiciada por todos, al igual que lo fue la estatuilla del halcón en el *thriller* clásico *El halcón maltés* (*The Maltese falcon,* John Huston, 1941) o lo será el arca de la alianza en *En busca del arca perdida* (*Raiders of the Lost Ark,* Steven Spielberg, 1981).

Otro de los aspectos que hace interesante la película de Robert Aldrich para nuestra investigación es cómo en ella se hace patente la transición de periodos en el *thriller* bajo las premisas del MRI. De hecho, pese a guardar una apariencia clásica la película evidencia su manierismo, por ejemplo, en algunas posiciones de cámara, en huecos de información que quedan sin rellenar y que parecen ser consecuencia de una trama enrevesada por momentos hasta el límite de lo verosímil y que se acerca casi a la parodia sobre sus lugares comunes, en la autoconsciencia que ha alcanzado el género de sí mismo, en la torsión de la representación y la trama, en los síntomas de agotamiento que presentan los arquetipos del género negro, como los personajes principales de Mike Hammer o de la *femme fatale,* frente a los Marlowe o Spade interpretados por Humphrey Bogart.

En resumen; *El beso mortal* en el *thriller*, como *Solo el cielo lo sabe* en el melodrama, nos permite aproximarnos a la `evolución´ del MRI desde el manierismo de Hollywood. Partimos de la autoconsciencia que adquiere el género para asomarnos desde esta obra a un diálogo con el periodo clásico que la precede. El cine está perdiendo la inocencia, pero el relato permanece.

Años más tarde Lynch se valdrá en *Mulholland Drive* del consolidado imaginario del *thriller* y de las expectativas que este genera para explicitar y desmontar las convenciones del MRI sobre las que se sostiene la narración hegemónica, abriendo un pasaje a lo siniestro a partir de la caída del relato. Esta cuestión ya justificaría por sí misma una atención especial al género pero, además, se da la particularidad de que hemos hallado en *El beso mortal* referencias que luego tendrán eco en otras obras de Lynch como *Carretera perdida* (*Lost Highway,* 1997) o en la misma *Mulholland Drive.* Referencias que van más allá de la anécdota o el homenaje en la aparición de objetos como la caja o la llave en *Mulholland Drive*, en las pregnantes imágenes de unos títulos de crédito que devoran la carretera fílmica, o de una casa que estalla en mitad de la nada en *Carretera perdida*.

La relación de *El beso mortal* con el cine de Lynch tiene que ver con ese hueco interpretativo que introduce Aldrich en la narración del *thriller* y que simboliza la caja, un espacio contenedor de lo real que no se integra en lo datable ni comunicable, un secreto no accesible del todo para el espectador y que queda abierto a la interpretación precisamente en un género donde todo se cierra al sentido y todas las piezas acaban encajando. Lo que la caja de *El beso mortal* representa como símbolo y objeto de deseo le servirá a Lynch para agujerear la narración en *Mulholland Drive* a partir del *thriller.* El desvelamiento del secreto de la caja, el acceso de la mirada a su interior, apunta al vacío de lo real que cubre toda representación. La diferencia estriba en que lo que en *El beso mortal* arde, en *Mulholland Drive* colapsa. Lo veremos.

La aproximación a *El beso mortal* a partir del análisis fílmico va a ser un tanto diferente a los que le precedieron en este estudio. Como en las anteriores localizaremos la secuencia tipo de lo siniestro en la película de Aldrich, pero su obra va a dialogar con otras: por un lado con el fin de observar la transición del relato clásico a la representación manierista a partir del *thriller* mediante la comparación con una película, *El halcón maltés*. Por otra parte vamos a analizar

cómo se representa lo siniestro en ella con el objetivo de proyectar algunos de sus planos y secuencias sobre las películas de Lynch, *Carretera perdida* y *Mulholland Drive*. Finalmente nos valdremos de ese codiciado objeto de deseo que lanza el relato de investigación, la caja, para compararlo con los objetos que aparecen en *El halcón maltés* y con otras películas que le siguen, como *Mulholland Drive* y *En busca del arca perdida*. Esto es, la caja de *El beso mortal* nos va a servir para analizar la representación del desvelamiento del objeto de deseo y el lugar que ocupa la mirada ante él a lo largo de diferentes épocas y géneros, como en el caso de la película de Spielberg. El objetivo es comprobar cómo se representa el desvelamiento del objeto de deseo que guarda un secreto inabarcable y cómo lo inscribe en él la narración.

5.3.2. Sinopsis

Mike Hammer (Ralp Meeker) investigador privado, recoge en su vehículo a una mujer, Christina Bailey (Cloris Leachman) que busca desesperadamente ayuda en mitad de una carretera abandonada. La enigmática mujer afirma llamarse Christina, como la poetisa Christina Rossetti, y le pide a Mike que si no llegan al destino la recuerde. Al instante caen en una emboscada en la que unos hombres sin rostro los secuestran torturando a Christina hasta matarla, después lanzan el coche de Mike por un barranco con ambos a bordo. Milagrosamente Mike salva la vida. Nada más abandonar el hospital la policía le intercepta para interrogarle, pero este ya ha intuido que detrás de Christina hay un asunto importante a investigar y del que confía sacar una buena tajada. Antes de regresar a casa, Nick (Nick Dennis) mecánico y amigo de Mike, le advierte que unos matones le andan buscando. Al llegar a casa le espera su secretaria Velda Wickman (Maxine Cooper), pero el teniente Pat (Wesley Addey) irrumpe para acosar a Mike y anunciarle que le suspende el permiso como investigador privado. Sin embargo, Mike ya tiene una pista que seguir, la de un tal Ray Diker (Mort Marshall). Tras dejar fuera de combate a un matón, Mike consigue la última dirección de Christina, una vez allí reúne varias pistas: el nombre de su amiga, Lily Carver (Gaby Rodgers), la sintonía de radio que siempre escuchaba, un libro de la poeta Christina Rossetti y una nueva dirección a la que acude. Allí Mike encuentra a Lily Carver, que le confirma que Christina estaba muy asustada pero no sabe decirle por qué. Una vez en casa, Mike recibe una especie de soborno para que olvide el caso a cambio de un vehículo deportivo, pero el coche contiene dos bombas que Mike desactiva con la ayuda de Nick. Velda le consigue a Mike los nombres de dos hombres que conocían a Christina y murieron, Lee Kowalsky, un boxeador profesional, y un tal Nicholas Raymondo. Mike sigue la pista de Kowalsky y consigue otros dos nombres que le llevan hasta el mafioso Carl Evello. El investigador logra acceder a su mansión y tras reducir a sus dos guardaespaldas conversa con Evello, este intenta sobornarle para que abandone pero su codicia le incita a seguir. La pista de Nicholas Raymondo le permite averiguar que este fue un investigador científico que murió asesinado, los que lo mataron buscaban algo de él, un secreto que había escondido donde no pudieran encontrarlo. Mike recoge a Lily y la oculta en su casa, pero Nick es asesinado. Una vez en casa Lily le asegura que ella no sabe nada del asunto. Mike parte a casa de Velda y esta le da otros dos nombres, Carl Evello (Paul Stewart) y el Doctor Soberin (Albert Dekker). Esa noche Mike se entera de que Velda ha sido secuestrada

y se dirige a la gasolinera donde Christina envió una carta antes de morir para averiguar que esta iba destinada a él. Al encontrarla y abrirla solo hay escrita una frase, `recuérdame´, pero allí también le esperan los dos matones de Evello que le dejan inconsciente y lo conducen a una casa junto al mar. Allí tratan de sonsacarle lo que sabe, pero Mike logra escapar y que los guardaespaldas maten a Evello al confundirlo con él. Ya en casa y junto a Lily encuentra un poema en el libro de Christina Rossetti que lleva por título `recuérdame´, Mike deduce de sus palabras otra pista que le lleva hasta el cadáver de Christina en la morgue, allí le arrebata al forense una llave que esta se tragó. La llave tiene escritas las iniciales H-A-C, que le llevan a una taquilla que era de Nicholas Raymondo. Al abrir la taquilla encuentran una pequeña caja. Al llegar a casa le aguarda la policía, Pat le pregunta por la llave, en la discusión con Mike se descubre que la auténtica Lily Carver fue encontrada muerta hace una semana. Pat le dice unas palabras clave, ante estas Mike le entrega la llave. La caja es robada por alguien anónimo, Mike recuerda unas palabras de Velda y encuentra una pista sobre el Doctor Soberin que le conduce de nuevo a la casa de la playa. Allí está el Doctor Soberin con la caja acompañado de Lily, esta quiere saber qué hay en la caja y mata al doctor para conseguirla. Cuando presa de la curiosidad se dispone a abrirla, aparece Mike. Lily le dispara y abre la caja, su resplandor la abrasa, Mike, malherido, encuentra a Velda y huyen justo antes de que la casa estalle.

5.3.3. Arranque. Del *thriller* manierista al clásico y postclásico

> El *thriller* es molde genérico definitorio de nuestro tiempo [...] De hecho, creo que se puede constatar que bajo toda trama producida por Hollywood en los últimos años hay una subtrama de *thriller*, incluso aunque su componente predominante sea melodramático o cómico y no digamos ya si el contenido es político, social o de denuncia (Palao, 2007: 180).

1

2

El arranque de *El beso mortal* se produce *in media res*, el primer plano de la película encuadra en un ligero picado unas piernas de mujer (Christina) lanzada a una frenética carrera, solo se escucha su respiración entrecortada y el impacto de sus pies desnudos contra el asfalto (1). La pregnancia de este primer plano estriba en la disonancia de esos pies descalzos que corren fuera de lugar sobre una superficie destinada a los vehículos. El plano siguiente completa esa mujer fraccionada, es el PM superior que reclamaba el anterior, el que nos trae su rostro desesperado a la carrera en mitad de la noche (2).

Estos dos primeros planos introducen un rasgo estilístico que será una constante en la película; los planos medios de cintura hacia abajo, de piernas y pies, a través de los cuales el protagonista, Mike Hammer (Ralph Meeker), tratará de identificar al asesino siguiendo la pista de unos zapatos, lo único que alcanzó a ver de él. Acompañaremos al protagonista en su búsqueda y trataremos de recomponer ese cuerpo en la mitad que le falta para hallar su rostro, la identidad del asesino. Un asesino que además es detentador de un saber secreto representado por la caja. El recorrido de toda la película se resume en esos dos primeros planos, la investigación trata de alcanzar esa plenitud visual que permite identificar un cuerpo, lo que en el arranque nos da el plano medio superior de Christina (2) con respecto al primero (1). La investigación será el trayecto a recorrer por Hammer, la dilación que le separa de la identificación de un cuerpo recompuesto en esos dos planos.

3

3B

El tercer plano se inicia con un PG que nos ofrece desde la frontalidad el cuerpo completo de la mujer al fondo del encuadre, que en mitad de la nada corre hacia nosotros (3). El plano se mantiene hasta que la mujer recorre la distancia que la separa de la cámara y esta traza una corta panorámica en vertical para encuadrarla hasta un PM que acapara nuestro campo de visión (3B). La mujer muestra su vulnerabilidad desde esa cercanía que permite apreciar su desesperación, pero también por la desnudez que se adivina bajo la gabardina con la que corre hacia nosotros en mitad de la nada y por los faros del vehículo que iluminan desde el fuera de campo su rostro jadeante.

Este arranque *in media res* es subrayado por la frenética banda sonora que hace acto de presencia, algo inminente está sucediendo ante nuestros ojos y asistimos a ello sin ninguna contextualización previa, ni siquiera con el mínimo asidero de unos títulos de crédito que enmarquen la acción. El asalto del relato no espera ni a su espectador, ni al ausente protagonista que se verá inmerso en él producto de la casualidad. Todo lo contrario a lo que sucedía en la época clásica, donde el relato predomina sobre la representación enmarcándola de forma explícita, como tendremos ocasión de comprobar con el inicio de *El halcón maltés*[11].

Los siguientes planos de la secuencia nos traen la repetición de la carrera en elipsis breves, indeterminadas. Los intentos de la mujer por detener algún vehículo fracasan porque no encuentran contracampo, no hay *raccord* que sostenga su mirada, su desamparo es manifiesto. La banda sonora insiste en sugerir un peligro desconocido pero inminente que

parece cernirse sobre ella. Finalmente, la mirada angustiada de Christina va a encontrar un contracampo en ese vehículo que se aproxima y ante el que va a interponerse incluyéndose en su encuadre (4).

4

5

Tras este plano, el siguiente (5) es subjetivo y justifica el rápido *travelling* frontal hacia ella desde la posición del conductor del vehículo, que resulta ser el detective protagonista, Mike Hammer, presentado en un fugaz contraplano (6). No deja de ser curioso que ese plano/contraplano apenas se sostiene en sus miradas, ella aparece sacada de la oscuridad y cegada por la luz de los faros, aguardando un posible impacto. Esa luz que la baña implica un reconocimiento, viene desde un plano subjetivo, y a la vez una inclusión, pues a partir de la mirada del otro se iniciará la investigación. La aparición de Hammer en la trama es una cuestión de azar a consecuencia de la invasión de su espacio, sacado literalmente de la trayectoria de su destino.

6

7

8

9

El coche esquivará a la mujer y se irá a la cuneta, y ahí sí, la mirada de Christina (7) encuentra pleno reconocimiento en el *raccord* de mirada que sirve para presentar al protagonista en PMC (8) a bordo de un lujoso deportivo Jaguar XK120. Una presentación lacónica a partir de la mirada furiosa y muda que le dedica Hammer y que lo perfila como un hombre rudo, de acción y pocas palabras y del que lo desconocemos todo. Este va a optar por recoger a la misteriosa Christina, de la cual sabe tan poco como nosotros. Antes de subir al vehículo una voz desde la radio del coche introduce el tema diegético que va a acompañar los títulos de crédito que se desplegarán a continuación sobre la carretera: se trata del tema *Rather have the blues* de Nat `King´ Cole (9).

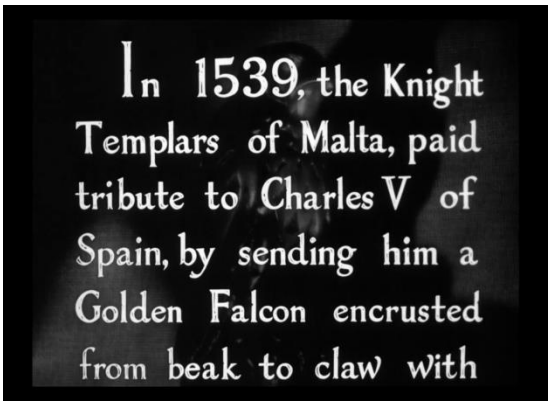
Los títulos de crédito asociados al marco del relato se han introducido tras el arranque *in media res* de la representación y poco después de la introducción del protagonista. Estos títulos de crédito están resueltos en un único plano que va desde el 1´42´´ al 2´58´´. La mirada aparece anclada en el automóvil ofreciéndonos una visión semisubjetiva entre los personajes, como si viajáramos con ellos. Los faros iluminan y devoran el asfalto, un trayecto conducido por Hammer y marcado en líneas continuas, mientras en el plano sonoro nos acompaña el tema de Nat `King´ Cole, el rugido del Jaguar y el incesante jadeo de Christina. Es evidente la evocación del cine en la carretera iluminada como viaje a través de la luz que abre la oscuridad de una carretera por la que nos conduce el protagonista, los nombres de los títulos de crédito se deslizan por la pantalla como lo hace la carretera ante la cámara. Asfalto y celuloide alcanzan así su analogía, espacio y tiempo devorados por la luz que no cesa a la vez de consumirse y abrirse paso. Viaje y cine encuentran el no lugar de la carretera. Pero a partir de un plano semisubjetivo, porque un personaje todavía conduce el relato, nos guía a través de él. Retengamos todas estas cuestiones para tenerlas en cuenta cuando confrontemos estos títulos de crédito con los de la *Carretera perdida* de Lynch, sin anclaje ni asidero posible, ansiedad en plena crisis del relato y del sujeto.

5.3.3.1. *El halcón maltés*. Arranque clásico. La presencia fuerte del relato

Vayamos con otro de los principios, el de la época clásica del *thriller* representada por *El halcón maltes*, dirigida por John Huston en 1941 y asociada como la película de Aldrich al género negro. En su arranque podemos comprobar las diferencias entre clasicismo y manierismo.

Comencemos. El logo de Warner Bros y su tema sonoro funde en encadenado con la primera imagen y con la banda sonora de la película. Se trata de una estatuilla negra iluminada de forma expresionista sobre la que se efectúa un breve *travelling* de retroceso hasta que es abarcada enteramente por el encuadre. Al instante, sobre ella, aparece el título de la película, y lo hace con un matiz onírico que fija las letras como si un emanasen del material de los sueños con el que está forjado el halcón (10). Es, pues, un objeto de deseo. Después, los créditos, tras ellos y sobre el mismo plano del halcón, un fundido a negro antecede el

deslizamiento del texto introductorio que relata su escurridiza y antigua historia hasta la pérdida de su rastro en la actualidad (11).



10 11

Este preámbulo se inserta entre los títulos de crédito y el primer plano de la película. Se trata de una introducción de finalidad informativa para el espectador, que presenta materialmente ese halcón maltés y su historia ambientada por la variación misteriosa que adopta la banda sonora. Nuevo fundido a negro que va a lanzar el relato.

Tras el *fade out* un plano de San Francisco, el tema sonoro ha cambiado radicalmente, sensible a la actividad de una gran ciudad que nos es presentada desde su emblema, el Golden Gate, y subrayado por su nombre rotulado (12) en la parte central de la imagen. Una serie de planos encadenados presentan la ciudad, contextualizando el tiempo y la localización donde se inicia la narración, muy alejado del indeterminado marco en el que nos fue mostrado el halcón. El contraste sugiere también lo lejos que queda su halo de misterio de la gran ciudad envuelta en su frenético ritmo diario.

12 13

El Golden Gate está presente en todos los amplios planos generales de San Francisco que se suceden a continuación, también en el último de ellos, la panorámica horizontal que da paso por encadenado al reflejo del puente en el cristal con el que se funde (13) y enlaza con lo particular, el despacho donde será presentado, en PM, Sam Spade (Humphrey Bogart) a partir

de un movimiento de grúa vertical descendente de ese cristal que le anuncia como detective junto a su socio, Archer. Spade se nos muestra en un momento cotidiano, pero sobre ese mismo plano que nos lo presenta surge ya una llamada desde el fuera de campo que le reclama profesionalmente y a la que responde (13B), es la que nos va a introducir la visita de Brigid (Mary Astor), arquetípica *femme fatale,* que será la que provoque la investigación de Spade (14, 15).

13B

14

15

Acabamos de asistir a un arranque representativo de lo que es el clasicismo y la preeminencia en él del relato sobre la representación. Por un lado está el largo prólogo que se ocupa de presentarnos el halcón en un único plano y al que se le sobrepone el título de la obra. Esto es, la imagen del objeto de deseo literalmente cubierta por la malla de lo simbólico que teje una realidad, el relato con el que cubre a la imagen[12]. La narración puede entonces comenzar, pero lo hace en la misma senda, ciñendo férreamente la imagen a la palabra. La omnipresencia del Golden Gate funciona, además de emblema situacional, también como metáfora, como puente que sostiene la imagen y el relato por medio de la representación. Después, el resto de planos encadenados de la ciudad, repletos por cierto de carteles, de palabras gigantes que se anuncian sobre ella, hasta llegar a los nombres Spade y Archer. Hemos asistido a un auténtico despliegue de palabras, de la extensión de la malla simbólica sobre las imágenes. Por ello a través del puente llegamos hasta el protagonista para que desde entonces nos conduzca él, enunciador delegado, por la narración, haciéndonos partícipes de su investigación.

El puente es también metáfora de esa elipsis que transita desde el halcón hasta nosotros y que permite continuar su historia hasta el presente de la narración en San Francisco. Nada de arranque *in media res* como sucede en *El beso mortal*, al contrario, la película podría haber comenzado perfectamente en San Francisco sin perder su inicio canónico, pero lejos de ello el meganarrador considera necesario introducir ese preámbulo de la figura del halcón y después, sí, dar paso al relato.

5.3.3.2. La presentación del protagonista, de Sam Spade a Mike Hammer

Si en la época clásica de Hollywood el héroe se desenvuelve en el campo del mito y del relato, en la manierista comienza a tener una mayor ambivalencia, el héroe se desprende de su aura de integridad. Spade, pese a su rudeza, aplica un código ético particular, no está exento de una concepción particular de la justicia, se sumerge en la investigación llamado por su profesionalidad, como detective al que se le encarga un caso. En cambio el Hammer de *El beso mortal* es un crápula, un hombre de acción guiado por la codicia sin ningún código ético que no sea el de lucrarse a toda costa. La misma policia lo desprecia, es un «detective de divorcios» que se encarga de espiar y chantajear incluso a quienes lo contratan y que utiliza a la enamorada Velda para sus fines. El héroe integro está agotado, se humaniza y se mancha con lo sórdido y, sin embargo, la identificación espectatorial con él permanece. Hammer apenas habla, solo actúa.

Estas diferencias psicológicas son consecuencia de la pérdida de fuerza del relato, porque si este se debilita la figura del héroe que protagoniza su trayecto también lo hace. Todo ello se refleja en la representación, que adquiere autonomía frente a un relato que se torna menos sólido. De ahí la enorme diferencia con que arrancan *El halcón maltés*, ligado al relato, perfectamente contextualizado y el angustioso *in media res* de El beso mortal. Cuestión que se observa también en el diferente espacio donde surge el motivo de la investigación: mientras Sam Spade espera en su despacho los casos que puedan plantearle los clientes para encargarse de ellos profesionalmente, Hammer lo encuentra en mitad de una carretera solitaria, el puro azar se interpone en su camino, casi lo arrolla a bordo de su lujoso deportivo. Es su instinto el que le dice que se ha topado con un asunto lucrativo. Hammer utiliza sus conocimientos para sus intereses personales, se mueve por dinero y no duda en utilizar a Velda e involucrar a Nick. Diferencias entre Spade y Hammer que pueden parecer banales, pero que perfilan bien las consecuencias que comienza a tener la pérdida de fuerza del relato en favor de la representación y que alcanzan al motivo que impulsa la búsqueda en la narración.

Las primeras palabras de ambos protagonistas son elocuentes, hemos pasado del: «*¿sí, cariño?*» ausente de Spade (16) invitando a entrar en su espacio, el despacho en la ciudad, al hostil «*casi rompe mi coche…suba*» de mirada directa de Hammer en mitad de una carretera perdida que nos remitirá al relato perdido de Lynch.

> Los detectives privados son hombres duros, pero propensos a la tristeza, a la melancolía y, precisamente por eso, no pueden evitar dejar de entrever cierta sentimentalidad incontenible, que es constantemente compensada por acciones violentas o miradas impertérritas (Bou, 2000: 149).

16

17

Si el relato comienza a debilitarse lo real encuentra poros en la representación por donde filtrarse a partir de la mirada que ofrece una enunciación cada vez más independiente. El relato clásico, lo hemos visto perfectamente explicitado en *El halcón maltés*, enmarca las imágenes, las guía hacia el desenlace unívoco del MRI porque lo representado, lo traído a la mirada es todo sin resto. Por ello cuando se debilita la representación comienza a liberar a las imágenes del sentido unívoco. El relato ya no lo es todo, pero la representación no asume el resto sino que refuerza esa falta de compacidad al abrir el sentido a partir de las imágenes. En la progresiva debilidad del relato lo siniestro puede empezar a despuntar a través de las imágenes.

En ese proceso que lleva del relato fuerte del clasicismo a la representación manierista que, sin abandonarlo, comienza a debilitarlo es donde cobra sentido ocuparnos de los títulos de crédito de *Carretera perdida* en relación a *El beso mortal,* porque la película de Lynch se inscribe ya en plena crisis del relato contemporáneo y la breve comparativa de los títulos de crédito de una y otra va a ofrecernos una radiografía de ese devenir.

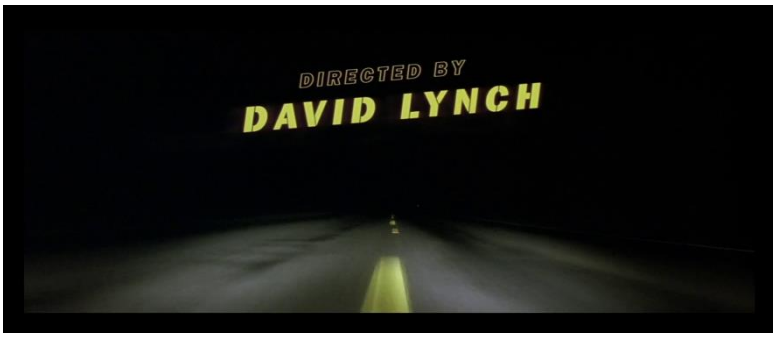
5.3.3.3. Sobre el asfalto: los títulos de crédito en *El beso mortal* y *Carretera perdida*

> The metaphorical use of the "road" is very important throughout the history of America. Reni Celeste formulated the importance of the road-metaphor as a metaphysical basis for the development of America:
>
> The american landscape was always well-mapped for metaphysical and theological metaphor. A nation founded on a journey West, an escape through the desert of adversity toward the promised Land of mythic California [...]. The road has always been the chief vehicle of this metaphor of progress, origin and destination (Dries, 1999: 6-7).

18

19

20



21

Si hemos esperado hasta este punto para hablar sobre los títulos de crédito de ambas obras no es tanto para detenernos en sus similitudes, sino para hallar las diferencias entre esas carreteras que representan una analogía que vinculan cine y relato a partir de un recorrido que se abre paso a toda velocidad entre la oscuridad de la nada a través de la insuficiente, exigua, luz de los faros que nos permiten intuir las líneas que señalan el trayecto: el asidero de esos nombres que prometen un relato, un destino, pues nada ahí en esas carreteras salvo la oscuridad de lo real que las envuelve. De lanzarnos a través de esa luz se hace cargo el director, Robert Aldrich y David Lynch, respectivamente. Comparamos antes el inicio de *El*

beso mortal con el de *El halcón maltés,* ahora vamos a proyectar *El beso mortal* hacia el futuro, cuando en 1997, en plena crisis del relato cinematográfico, Lynch lanza sus créditos sobre una *Carretera perdida* que remite inevitablemente a la película de Aldrich.

La propuesta es partir de los títulos de crédito para, desde sus claras similitudes, avanzar algunas de las diferencias entre la época manierista y la postclásica de Hollywood en la que el relato se fragmenta y resquebraja, pierde la consistencia y se diluye. En plena crisis el sostén del relato se pierde y el sujeto esquizoide es el protagonista de *Carretera perdida*. En *El beso mortal* esperamos casi dos minutos (1´42´´) para que apareciesen los créditos integrados en el trayecto de la diégesis, devorados por la carretera y por el propio avance del metraje fílmico. Antes, el arranque había presentado el misterio y al protagonista que se hace cargo de él como enunciador delegado que conduce el vehículo, el trayecto que vamos a emprender con el destino del *thriller*, la resolución del caso, el desvelamiento del misterio a través de la senda de investigación, a la que asistiremos mediados por Hammer, identificándonos con él. Por eso la cámara semisubjetiva está anclada al vehículo, nos ofrece compartir la visión de la carretera, el trayecto del relato que acaba de comenzar y nos índica nuestra posición en él.

En *Carretera perdida* el emplazamiento de la cámara implica cambios importantes en la forma de aprehender esa mirada que nos posiciona en un viaje que comienza, los que corresponden al tiempo que separa ambos *thrillers* y a la crisis del relato que media entre ellos. La primera diferencia es que ese plano sobre la carretera es el primer plano tras el *fade out* desde el que arranca la película. El sonido del vehículo cortando el aire, su elevada velocidad, que se infiere de la luz corta y de la cadencia devoradora con la que se suceden las líneas discontinuas y amarillas, engullidas por el motor. Es un plano subjetivo directo, ninguna parte del vehículo intercede, nada nos sujeta. Ya nada sostiene al sujeto que mira, ni un protagonista mediador, ni un preámbulo que nos sitúe, descontextualización absoluta.

El emplazamiento del plano es bajo, entre el capó y la calandra. Todo se aúna para generar sensación de vulnerabilidad en el espectador, no hay sostén de ningún tipo, solo pura huida sin rumbo que se abre paso ante la nada. Fuga psicótica y ansiedad del sujeto moderno, laminado y avocado a lo real sin la sujeción simbólica del relato. Así lo refleja el tema sonoro, extradiegético: *I´m deranged* de David Bowie parece responder desde un interior exhausto pero pulsional, nostálgico y frenético que sabe que ya no hay retorno posible porque no hay relato que le albergue. La nostalgia lo une al de Nat King Cole que sonó en su antecesora, su letra entonces era la soledad del hombre que aún, pese a todo, tiene en el consuelo del arte su refugio: *Rather have the blues.* Nada de eso sucede en *I´m deranged,* pura desesperación existencial, solo el amor es invocado en su letra como esperanza y asidero, un amor que se adivina insuficiente, incapaz de anegar el desborde de esa voz desorientada, que se sabe en soledad ante la noche de lo real que avanza, se hace presente y le rodea. Esa carretera es una fuga, porque lo que nos mostrará Lynch es que el relato está perdido, a la par que el sujeto se escinde y se bifurca ya no hay destino, solo representación y, en consecuencia, angustia. Y en ella, cuando todo falle, aguarda lo siniestro.

Por si todo esto fuera poco la cámara es sensible a las depresiones de esa carretera y oscila, tiembla, entre todo ello los títulos de crédito: nombres que aparecen con el color y diseño de las líneas discontinuas, signos sobre signos que se remiten, orden simbólico que parece prometer un relato, un destino que el resto de la representación está negando, guías de dirección, pero, insistimos, líneas discontinuas frente a las continuas de la carretera de Aldrich. Las de *El beso mortal* eran railes capaces de sortear las curvas y la sucesión de nombres tenía un ritmo pausado entrando en campo de arriba abajo del encuadre, promesas, garantías de relato allí, conducción guiada por el protagonista, aún seguro y fuerte. Créditos.

Pura recta inacabable en Lynch, la recta de una carretera que se pierde como boca de lobo en la más cerrada e insondable oscuridad, están también los nombres, que aparecen de la nada desde el punto central de fuga de esa negrura infinita y nos alcanzan, o mejor los alcanzamos, se mantienen un instante ante nuestros ojos y después nos golpean y se pierden. Son, literalmente, dejados atrás, la luz como el relato ya no fija, no se detiene ante nada. Donde en *El beso mortal* hubo un camino sinuoso aquí solo recta interminable y la voz inconsolable de Bowie frente a la de Cole, la nostalgia que se vuelve angustia, locura, *I´m deranged*, el blues ya no basta como demuestra el protagonista de Lynch, un saxofonista psicótico.

> Reni Celeste concludes that "*Lost Highway* takes the road film one toll further around the loop to reveal the mad dislocation that was already implicit in that American journey" (Drives, 1999: 8).

Y después de casi tres minutos, un lento fundido a negro y el *drone* lynchiano, advirtiéndonos. Dejamos el vehículo avanzado a toda velocidad para que vuelva a aparecer cerrando la película pero no el relato, porque ese vehículo no se detiene, no encuentra destino, misma canción, misma carretera, la angustia permanece. ¿Qué protagonista puede aparecer en consecuencia tras el único plano de la secuencia de esos títulos de crédito? Uno psicótico envuelto en la oscuridad, hasta que la luz se abre paso y nos lo trae, a su pesar. Uno incapaz de articular un relato que lo sostenga, desdoblado, envuelto en la locura. Un primer plano de él abre la narración (23). Fred, es la imagen de la desesperación del héroe que se ha quedado sin relato. Es el desvío de la carretera perdida que *El beso mortal* no podía, aún, tomar (22).

22

23

5.3.4. La secuencia tipo de lo siniestro en *El beso mortal*. Desenlace. La abertura de la caja (1h 38´45´´-1´ 46´´00)

5.3.4.1. Preámbulo

Hemos localizado la secuencia tipo de lo siniestro en la película de Aldrich en la parte final de la misma, en el desenlace con la abertura de la caja por parte de Lily Carver. Sin embargo, antes de entrar a fondo en ella queremos ocuparnos de algunas cuestiones que preceden a ese momento y que giran en torno al tratamiento de la caja como misterioso objeto de deseo.

Como buen *thriller* seguimos la investigación del protagonista, accedemos con él a las pistas que le llevan de una a otra aproximándolo al restablecimiento del orden, pero Hammer se mueve por un instinto codicioso, su profesionalidad es solo un pretexto. La muerte de Nick y el peligro de Velda marcan un atisbo de transformación psicológica final pero coinciden con el descubrimiento de no poder sacar ningún rédito de aquello a lo que se ha acercado tanto, la caja. No solo nos identificamos con un protagonista pulsional y violento, lejos del profesional Spade o Marlowe con su particular código de conducta, sino que estamos ante una trama enrevesada que poco tiene que envidiar a la de *El sueño eterno* (*The Big Sleep,* Howard Hawks, 1946). La constante sucesión de pistas que Hammer encadena en su investigación hasta hallar la caja tensan al máximo lo verosímil, como la clave que encuentra en los bellos versos del poema de Christina Rosetti: *Recuerda* (23), y que le llevan ante el cuerpo sin vida de Christina Bailey para deducir ante él que en su interior se halla la pista decisiva, la llave (24). Sin embargo, aún con todo su instinto no será capaz de advertir que esa mujer que tiene frente a él, Lily Carver, tiene intenciones ocultas y está suplantando la identidad de otra mujer muerta.

23 24

En ocasiones vamos por detrás del método deductivo de Hammer que nos guía a través del relato y que compensa los contados momentos de focalización privilegiada en los que, a partir de la mirada omnisciente a la que Hammer no tiene acceso, sabemos algo que él desconoce y cuyo mejor ejemplo es nuestro acceso final al rostro del Doctor Soberin.

«*Proyecto Manhattan, Los Álamos, Trinity*». Estas son las palabras clave que en boca del teniente Pat logran desarmar a Mike y ante las cuales renuncia finalmente a la investigación para centrarse en el rescate de Velda. Estas palabras descontextualizadas de Pat remiten a un secreto mayor, de resonancias atómicas. En este sentido el contexto que rodea la película, 1955, apenas diez años después del holocausto de Hiroshima y con una creciente paranoia soviética en la sociedad estadounidense, refuerzan la hipótesis atómica de las palabras de Pat. Además, esa caja desprende un calor inagotable, como descubren primero Mike y después Lily y un ardiente resplandor asociable a la energía atómica. Pero son argumentos que, aunque compartimos por ciertos y evidentes, no son capaces de cerrar del todo el sentido que rodea a esa caja, o al menos se deja una apertura suficiente en ella para aquel que quiera interpretar que en su interior se esconde algo más.

Lo hemos visto antes, Hammer el rudo detective que no «*lee poesía*», como le echa en cara Christina Bailey, encuentra el secreto que esta le deja escondido en las palabras de los versos de Rosetti. Esos versos del poema son descifrados de forma casi inverosímil por Hammer, este es tan prosaico que ignora la retórica poética para descifrar el mensaje oculto, para él no hay poesía, solo código de aplicación práctica. Por ello estremece cuando todo ese ímpetu pulsional e irreductible que caracteriza cada acto de Hammer y que le ha llevado a investigar por su propia cuenta, aún a pesar de las amenazas de muerte, se detiene en seco ante las palabras de Pat: «*Proyecto Manhattan, Los Álamos, Trinity*» y Mike calla y le da la llave a Pat. Resulta difícil creer que algo pueda detener la búsqueda de Hammer porque por momentos parece que es la pulsión de muerte la que lo impulsa. En suma, se abre a la interpretación la posibilidad de albergar la duda de que algo más que un secreto atómico, algo indecible, se esconde en esa caja que va a dejar un espacio abierto a la interpretación, sobre todo por el tratamiento que se le va a dar en el desenlace, del cual vamos a ocuparnos, y que incluye la secuencia tipo de lo siniestro.

5.3.4.2. La caja

(1 h 38´ 45´´) El desenlace se introduce formalmente con una panorámica vertical a partir de un PD de los zapatos (25) que Hammer ha perseguido todo el trayecto hasta el PM de Soberin (26), dándole un rostro a esa voz que acompaña el movimiento del dispositivo y una identidad a esos zapatos. Lily está a la derecha del encuadre, mirándole cómplice en segundo término.

25

25B

Esta panorámica completa una información sistemáticamente negada hasta este momento, el PM superior que identifica a esa persona. Los dos primeros planos de la película nos advirtieron desde la representación en qué iba a consistir el relato, recordemos que el plano que abre el film ofrecía un plano medio inferior de las piernas de una mujer y el siguiente nos iba a dar su plano medio superior. Se trata de completar el cuerpo que falta, de hallar las identidades, de traer el fuera de campo a la mirada en la investigación. Esos planos medios inferiores son recurrentes en la película. Aquí, en el desenlace, la mirada lo completa en su recorrido, nos ofrece desde su posición omnisciente el rostro que Hammer no llegará a conocer y nos advierte que el relato está llegando a su final, las lagunas se están completando.

Falta algo. Falta saber qué hay dentro de la caja, no basta con la explicación atómica de Pat, porque la caja guarda algo más que juega en el orden de un saber no comunicable que pide ser experimentado. Como mediadora de nuestra curiosidad está Lily Carver con un saber inferior al nuestro, ya que desconoce la explicación de Pat acerca de su contenido, pero cuya actitud permite abrir el sentido de la caja en otra dirección. La caja es contenedor de lo real desconocido más allá del orden simbólico que trata de contenerlo. Es un secreto militar, pero también una promesa de saber que suscita el deseo de abrirla precisamente por estar prohibido.

«*¿Qué hay en la caja*?» (26) pregunta insistentemente con una curiosidad infantil y letal, Lily. Desde luego la respuesta y actitud paternal del Doctor Soberin (27) inclina la interpretación sobre el contenido secreto de la caja hacia el enigma místico, pues no da motivos de índole gubernamental ni claves militares, apela al mito y la prohibición, pero Lily desconoce esos relatos y así se lo dice, solo desea saber qué esconde la caja, quiere prescindir de lo simbólico con lo que trata de cubrirla el Doctor. Pero Soberin le repite que no debe abrirse, es la ley del padre, y claro, eso solo acrecienta el deseo de esa aniñada *femme fatale* que es Lily por

asomarse a lo prohibido, por descubrir ese saber oculto que arde, ahí cerca, a su alcance como promesa de un saber que espera ser descubierto.

26

27

LILY: *¿Solo quiero saber lo que es?*
DR. SOBERIN: *¿Me creerías si te lo dijera? ¿Te quedarías satisfecha?...la cabeza de Medusa, eso es lo que hay en la caja y quien la mira no se convertirá en piedra, sino en fuego y cenizas…pero no me crees, tienes que verlo por ti misma ¿verdad?*

Además de la prohibición que desata el deseo, Soberin incita, apela a la mirada, recurre a la mitología griega y pasajes bíblicos, todos ellos de lectura moral: Pandora y su caja, la mujer de Lot convertida en sal por mirar atrás, Medusa y su mirada capaz de convertir en piedra a quien la encuentra, finalmente se emparenta él mismo a Cancerbero, el perro guardián del infierno, al ser disparado por Lily. Pandora, Lot, Medusa, Cancerbero…relatos míticos que tienen el campo semántico común de la mirada como acceso al saber prohibido para el hombre, que ciega y mata, víctima de su insaciable ansia de conocimiento que desata la hecatombe y el fuego, alegoría del saber mítico, divino o demoníaco, pero también de la muy real bomba atómica capaz de traer el infierno a la tierra. «*La temperatura del sol en Hiroshima*» (*Hiroshima mon amour*, Alain Resnais, 1959).

Lily dispara al Doctor Soberin cuando este anuncia su marcha con la caja sin darle la mitad que ella reclama. Ambos eran cómplices, detalle que, al igual que Hammer, desconocíamos, Lily (cuyo verdadero nombre es Gabrielle) adquiere entonces los tintes de mujer fatal que simuló indefensión y fragilidad para jugar la baza de la astucia y conseguir sutilmente sus fines logrando que los hombres trabajaran sin saberlo para ella, le sucedió a Hammer y le sucede ahora a Soberin, que muere a sus manos. Toda esa envoltura con la que Soberin ha rodeado al objeto de una carga esotérica, le sugiere un sentido añadido, metafísico y casi religioso. La caja pasa a ser también un símbolo, se recubre de la dimensión mitológica, del relato que explica un saber inaccesible marcado por la prohibición de la mirada y emparentado con el fuego abrasador del conocimiento. El límite del saber humano que este puede manejar. Lily se dispone a abrir la caja cuando sin previo aviso irrumpe Mike, que solo pregunta por Velda, ignorando todo lo demás (28). El desenlace sobreviene, todo se está desvelando, falta el rescate de Velda por el héroe, pero también esa aparición de Mike justo en el momento en que Lily iba a abrir la caja tiene la función de alargar el suspense en torno al desvelamiento de su contenido tan misteriosamente apuntalado.

28 29

Lily mantiene su parsimonia de niña caprichosa pero adopta ya abiertamente su rol de *femme fatale* que acaba de sernos desvelado, protege el objeto de su deseo y apunta con la pistola a Mike, exigiéndole que se acerque y la bese (29). Por entonces ya sabemos de lo que Lily es capaz, la tensión se resuelve en un montaje de plano/contraplano hasta que esta dispara a Mike. Lily se muestra sádica y sensual con la muerte que empuña, su actitud sirve ahora para remarcar su lado psicótico, ella goza al ver a Mike a su merced, recriminándole su cruel fachada amorosa, aquello que Velda calla, sufre y le perdona.

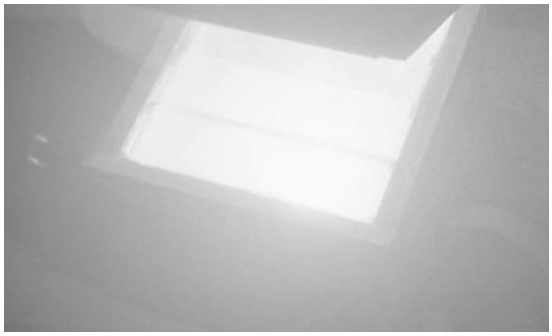
30 31

Con Mike y Soberin fuera de combate puede Lily, al fin, abrir la caja, acceder al deseo prohibido, mirar aquello que no debe ser visto. «La *femme fatale* del cine negro impone, antes de desfallecer, la instintiva curiosidad de Pandora» (Bou, 2006: 15). Un minuto tarda Lily en abrir la caja, la puesta en forma demora el acto desde un plano americano contrapicado de Lily con la caja ante ella en primer término, ocupando el lugar central del encuadre, enmarcada por una iluminación que, junto con su vestido, contribuye a dar una atmósfera ceremonial al acto de desvelamiento (30). Este plano se mantiene durante treinta segundos, respetando el acto casi litúrgico de apertura y prolongando el suspense. El silencio es total y el rumor del mar próximo adquiere presencia, un mar que como vimos en *Rebeca* es portador de lo oculto que se manifiesta a través de él. Cuando Lily aparta la funda, la primera capa que cubre el secreto la caja, y toca la directamente su superficie se inserta un PM corto de reacción de ella (31). El calor que contiene incita y arde, es referente de algo que llama a ser experimentado, que emana directamente del secreto. Pero también es una señal de su poder destructor. Así lo puntúa la banda sonora que aparece justo en ese primer contacto de Lily y cuyos acordes advierten del horror pesadillesco que va a acompañar su apertura.

La caja se nos muestra abriéndose en PD, la luz cegadora emana de su interior, algo se evapora y escapa de ella. Entonces surge de ella un sonido desconocido e indefinible que es una mezcla; por un lado es similar al del mar que le precedió, aunque desbarrado, por otro es acompañado en sus inicios, en ese plano detalle que inicia la apertura (32), de un confuso susurro entremezclado con un sonido mucho más reactivo. Es casi un *drone* de Lynch. Ambas lecturas se abren paso, de lo nuclear desencadenado al castigo de algo espectral que despierta ante la profanación de lo sagrado, que hace presente el discurso de Soberin. El contraplano medio de Lily (33) ante esa luz contrapicada se vuelve expresionista, un grito desgarrado como toda muestra de reacción ante lo que encadena su mirada, el *raccord* mortal que la une al objeto, la fascinación abrasadora de su resplandor.

32

33



34

35

Y después algo relativamente sorprendente teniendo en cuenta el discurso que ha ido tejiendo la película, que ha negado el contraplano a la mirada en repetidas ocasiones. Lo concederá ahora, nos mostrará el contenido de esa caja (34), ofreciéndonos el último contraplano de Lily, su último *raccord* antes de arder. Sin embargo es un plano del interior de la caja que en nada desvela su misterio, lo que se nos ofrece es pura luz cegadora que sigue sin remitir a nada concreto y conocido. Lo ofrecido a la mirada no resuelve nada, es una imagen que queda velada en su mismo desvelamiento por el fulgor que irradia y que no permite concretar la experiencia de Lily en algo conocido, solo el relato mítico soportaba su secreto velándolo simbólicamente. Así, solo queda el grito, esa caja esconde y abre lo real de una experiencia insoportable. La curiosa Lily se consume, su mirada prende y las llamas de esa visión la envuelven en fuego (36, 37).

36

37

38

39

El horror se desenvuelve después en fuera de campo (38). Mike, malherido, ha salido escaleras abajo, el plano se mantiene hasta que este retorna a rescatar a Velda, en la habitación contigua. Este plano trae dos manifestaciones del horror desde el fuera de campo: por un lado los potentes destellos sobre la pared y por otro el desgarrador sonido, compuesto por un extraño amalgama de fuentes distorsionadas. Hablamos del sonido del mar que se entremezcló y derivó grotescamente con la caja, la voz susurrante que pareció emerger de ella vuelve a aparecer con una ligera variación, como si ahora poseyera y prolongara el último grito de Lily pero aberrantemente amplificado y deformado. El horror quedará ya en fuera de campo. Tras rescatar a Velda volveremos a ese plano (38) para observarlos huir desde allí. El sonido sigue creciendo y el fulgor intermitente de la luz persiste pese a que Mike y Velda se alejan de su fuente originaria.

Velda sostiene a Mike y huyen hacia ese mar (39) cuyo murmullo precedió la abertura del objeto prohibido. Desde allí, bañados por las aguas pero también por el sobrenatural destello, observan. La casa incapaz de soportar más el fuego de esa luz, estalla. Un plano (40) que nos recuerda inevitablemente el de otra casa que explotará cuarenta y dos años más tarde en la mitad de la nada de *Carretera perdida*, de Lynch (41). Dos casas de paso, aisladas, alejadas de su función de hogar, incapaces de soportar lo real que a través de ellas se desborda.

40

41

5.3.5. La mostración del secreto a través de las épocas del cine de Hollywood

Nos ocupamos ahora de una breve comparativa en torno al modo en que el codiciado objeto de deseo, ese secreto, es revelado y ofrecido a la mirada en diferentes obras. El objetivo es observar las adaptaciones del MRI a las distintas épocas cinematográficas y cómo varía en ellas la representación del desvelamiento del secreto, que puede virar hacia lo siniestro. Para ello analizaremos los momentos en que el objeto queda finalmente expuesto a la mirada del espectador en las películas que nos han servido de referencia en este capítulo, dos *thrillers*: *El halcón maltés* y *El beso mortal,* y otras dos obras postclásicas: *Mulholland Drive* y *En busca del arca perdida,* perteneciente al género de acción/aventuras.

5.3.5.1. *El halcón maltés*

El halcón maltés es nuestro representante del *thriller* en la época clásica; el objeto de deseo es aquí una escurridiza estatuilla. Es un objeto que ciñe su misterio a su paradero desconocido y al halo místico que lo asocia a los templarios, sería un objeto que los ocultistas nazis de *En busca del arca perdida* hubieran buscado sin dudarlo.

El acto de desvelamiento del halcón parte de un plano conjunto de situación que servirá para anclar nuestra mirada en la posición que ocupa Spade, que es quien deposita sobre la mesa el objeto envuelto (42). Como se observa claramente en los planos siguientes, el montaje recurre a planos medios de Spade (46, 50, 52) para vincular el resto de planos subjetivos a la posición que ocupa en el conjunto, compartimos la ocularización y focalización del protagonista, accedemos al desvelamiento del secreto con él (43, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 51B). Todo ello se remarca además porque la cámara en los planos conjuntos del grupo se emplaza en la posición

en la que está físicamente Spade, situándonos en el lugar de su mirada (43, 45, 48, 51B). Tras la dilatación temporal para revelarlo, el objeto es finalmente resaltado mediante un plano detalle que lo muestra recorrido por unas manos ansiosas antes de que un *travelling* de retroceso escale a plano conjunto (51 y 51 B).

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

51B

52

El suspense se ha mantenido dilatando la acción a través del montaje de los planos que componen esta secuencia, la ansiedad ante el objeto se expresa en los rostros y las manos. Todas las miradas apuntan al halcón que a la postre resulta ser falso, una réplica. Lo interesante aquí es cómo en este *thriller* representativo del clasicismo cinematográfico, el halcón es un objeto cierto y tangible, sin resto, convenientemente contextualizado y cuyo valor es conocido por el espectador, su aura de misterio radica en su desaparición, en su constante ausencia. En resumen, el objeto de deseo, pese a «*estar hecho con el material con el que se forjan los sueños*», es bien material. Su simbolismo queda adherido al relato, fijado en él, no genera dudas acerca de lo que representa. Su mostración anclada en la mirada de Spade así lo atestigua, lo que se sabe de él es suficiente.

5.3.5.2. *El beso mortal*

A tenor de lo expuesto acerca de *El halcón maltés* podemos advertir las diferencias con el tratamiento de la caja como objeto de deseo de *El beso mortal* que hemos expuesto anteriormente y a las que nos remitimos. Tan solo recalcar aquí que, en la medida en que el objeto se ciñe al sentido que de él da el relato en *El halcón maltés*, la caja en la película de Aldrich comienza a desligarse de él, a abrirse al sentido interpretativo más allá de lo que de ella se dice, que es por otra parte escaso y enigmático. Su contenido es inconcreto e intangible, se mantiene desconocido pese al acceso de la mirada. La representación del objeto de deseo en el manierismo comienza a desvincularse del sentido pleno que de él da el relato, abriendo una puerta a la interpretación y al resto, algo no se completa, no se cierra del todo, rebasa desde lo real la mirada que no puede contenerlo, que arde.

5.3.5.3. *En busca del arca perdida*

Damos ahora el salto a *En busca del arca perdida*, una película de 1981 que da buena cuenta de cómo muestra el secreto el MRI postclásico de Hollywood. En este caso, pese a su alejamiento del *thriller,* tiene en común con los precedentes la constitución del arca de la alianza como objeto de deseo que contiene el secreto de un saber codiciado por todos y que es, llegado el momento, descubierto ante el espectador. La mostración, lo explícito, es un rasgo común del postclasicismo de Hollywood, el secreto que guarda esa arca de la alianza va a ser traído a nuestra mirada sin resto alguno, al contrario de lo que sucede con la caja de *El beso mortal*. Allí, el velo persiste tras una mirada a su interior que no sirve para concretar nada. La abertura del arca en cambio va a colmar esa demanda del MRI de ofrecerlo todo a la mirada del espectador desde la omnisciencia de un lugar privilegiado, va a continuar allá donde *El beso mortal* se retiró. Vamos a verlo.

La secuencia que abre el arca se prolonga durante casi cinco minutos de metraje (1 h 44´10´´-1h 49´08´´) y es la que cierra la aventura y da paso al epílogo. El arca, como el halcón maltés, es catalizador del deseo, plasmando como aquel su importancia con su presencia en el título de la película y en el desenlace de la trama, que consiste en el acceso a lo que oculta. Sin embargo aquí el secreto es abiertamente místico, vinculado a la religión cristiana, el arca de la alianza pasa a ser símbolo del saber prohibido para el hombre, su valor reside ahí.

En busca del arca perdida es un *blockbuster*; una película producida por la industria y lanzada con un gran soporte publicitario con el objetivo de alcanzar a la mayor cantidad de público posible. Se presenta como una película de género de aventuras `clásica´, genera así unas expectativas concretas a satisfacer en el amplio espectro de público que aspira a abarcar: espectacularidad y aventuras bajo una representación familiar y conocida. Algo a lo que formalmente responde perfectamente el discurso de la película valiéndose de los códigos del MRI omnisciente y de montaje invisible guiado por el *raccord*, sin sorpresas formales para el espectador con el objetivo de lograr su inmersión en la narración. El peso del relato guía la acción a través de la identificación con el protagonista, hasta que este restablece en el

desenlace el orden perdido al conseguir el objetivo que desencadenó la búsqueda. Precisamente por este perfecto ajuste al MRI de la época nos es interesante inscribir esta película en relación a cómo se revela lo siniestro dentro de sus límites.

La secuencia que nos ocupa parte de varios planos generales de situación (53, 54) que reducen progresivamente su escala y en los que podemos advertir el carácter solemne y ceremonial del descubrimiento del interior del arca. Esta sucesión de planos, dilatan el tiempo, introducen el suspense ante la revelación que va a producirse y tienen la función de fragmentar el espacio para después posicionar la cámara en él y mantenernos orientados. Se presenta un altar natural y su maestro ceremonias (55) con sus acólitos soldados en la parte inferior aguardando el acontecimiento (56), los protagonistas, Indiana y Marion, se nos muestran atados, separados del resto y presenciando la escena desde un lugar privilegiado. El objetivo es acomodarnos en el espacio porque vamos a asistir en él al desvelamiento del secreto desde una mirada privilegiada, omnisciente, la única capaz de contemplarlo todo sin ser devastada.

El suspense se prolonga a través de la reiteración de los planos de soldados, la enunciación se ubica en distintas posiciones y el arqueólogo al servicio de los nazis pronuncia las palabras ante el arca. Asistimos a un ritual religioso que conecta con el ocultismo nazi, la palabra sacraliza el acto e invoca una manifestación desconocida relacionada con su apertura. Lo religioso y lo místico se hace presente a través del ritual simbólico.

53

54

55

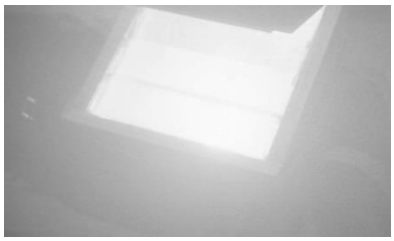
56

Y tras la ceremonia, la apertura, el momento climático convenientemente subrayado por la banda sonora. Una serie de planos muestran el acceso de la mirada, por un lado de aquel que lo ha invocado, adoptando el papel de sacerdote, y por otro del resto de soldados que se agolpan hacia el arca. Un plano medio de Indiana que mira en esa dirección mientras Marion permanece ahora de espaldas. Finalmente, desde una posición anterior (55) que nos niega la mirada al interior del arca, advertimos cómo la mano de uno de los nazis se introduce en ella extrayendo un puñado de arena, que deja caer entre sus dedos. Parece un momento anticlimático pero la expectativa del espectador debe ser satisfecha en el cine institucional y esta serie de planos solo retardan el momento de la revelación. Un sonido en fuera de campo

anticipa la primera manifestación del secreto del arca, que recurre a una posición anterior (56) para mostrar los efectos de una descarga de energía que neutraliza la tecnología nazi que se encontraba preparada para inmortalizar el momento, la ciencia no va a poder registrar ni contener lo que allí suceda.

Como podemos apreciar, cada plano que fragmentó el espacio en la espera tiene una función en el MRI, un motivo en su objetivo de totalidad en la mostración. Estamos ahora preparados para asistir a una aceleración en el montaje que muestra los efectos de la abertura sobre los soldados, anticipando la revelación y la satisfacción de la demanda de la pulsión escópica del espectador. Finalmente se nos ofrece un plano subjetivo desde la posición del `sacerdote´ (57), como el que nos fue ofrecido desde Lily en el beso mortal (58). En el arca está brotando, a partir de la más absoluta nada, un abismo profundo y dimensional en el que unas luces fulgurantes comienzan a aproximarse. El calor precede a esa luz, como en la caja de Aldrich (58), lo real desatado se asocia a la luz que ciega y arde, el humo rodea ambas `cajas´ precediendo a lo incontenible que se desprende del calor que las habita (59, 60).

57


58

59

60

Pero lo advertimos, donde se detiene *El beso mortal* continúa la película de Spielberg. Lo interesante es que, además de presenciarlo todo, lo hacemos desde una mirada capaz de soportar lo insoportable, porque accedemos a un saber al que nadie va a sobrevivir, una focalización privilegiada que se abre al espectáculo a través de la exhibición de los efectos especiales. Incluso los protagonistas cierran los ojos, Indiana le insiste a Marion antes y durante el caos que se desencadena, en que no los abra (61, 62), sabe que la única manera de mantener la vida es renunciar a ver lo sagrado y prohibido, respetar el mandato del padre de no acceder a cierto saber que juega en el campo irreductible de lo real.

61 62

El plano sobre los ojos de Marion resaltados en la oscuridad (61) condensa temáticamente la secuencia. Ellos no verán lo que acontece, los enemigos sí y morirán consumidos, precisamente a través de la siniestra amputación de los ojos. «¿Será ese Dios Tiniebla, el corazón de la tiniebla, el fondo oscuro y siniestro de una deidad atormentada en sus desgarramientos conceptuable como dolor y voluntad o como Uno primordial en perpetuo autodesgarramiento?» (Trías, 2006: 42).

Halos de luz surgen del arca, de nuevo el montaje recorre espacialmente la escena volviendo a posicionamientos previos de cámara, se dilata así de nuevo la acción con el fin de retomar la intriga tras manifestarse, ahora sí, aquello que ocultaba el arca. Estos halos de luces envuelven a todos los que allí se encuentran, la banda sonora subraya la revelación que estamos presenciando.

63 64

Entonces la imagen de una de esas luces adopta el semblante de una mujer, una estampa espectral que deja traslucir en su media sonrisa un gesto de aparente bondad (63). Ese fantasma se aproxima directamente a cámara y nos apela como espectadores incluyéndonos entre los asistentes al señalar nuestra posición. Esa especie de ángel que nos localiza lanza una mirada a cámara que no pretende el extrañamiento del espectador porque es breve y no está marcada, es una mirada amputada que está realmente ciega, sin ojos, es una *mancha* espectral, una imagen sobrenatural que nos devuelve la mirada. En el plano siguiente se inicia el viraje de lo bello a lo siniestro, la mirada extasiada del sacerdote encuentra palabras para expresar aquello a lo que está asistiendo: *it´s beautiful* (64). Entonces, a partir de esa palabra, como si lo real del fenómeno que se experimenta se revelara ante la red simbólica que trata de apresarle, se desencadena el horror.

65

66

66B

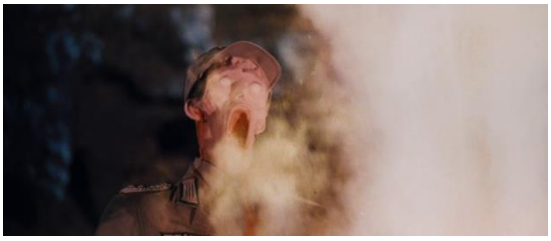
67

«Haré subir sobre ti el abismo, y las muchas aguas te cubrirán y te haré descender con los que descienden al sepulcro» (Ezequiel en Trías, 2006: 94). En el instante en que la belleza del rostro de la mujer concreta sus rasgos y alcanza su esplendor (66), se produce el desborde de lo bello a lo siniestro (66B). Ese rostro angelical muta sobre el mismo plano a otro pútrido, adueñado por la muerte que antecede el grito del contraplano (67) con una mueca horrible. Solo una cosa se mantiene entre los dos rostros espectrales que son el mismo, el abismo negro, la cuenca de los ojos amputados como señal de lo siniestro que contenía la belleza. «Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar» (Rilke en Trías, 2006: 34).

La película de Spielberg en aras a la demanda de espectacularidad del MRI postclásico que todo lo explícita, rebasa cualquier contención. Y es ahí, justo en ese punto, donde lo siniestro desaparece para que el asco se haga presente en los planos siguientes (68, 69), en esas caras que se descomponen abrasadas a partir de la mirada.

> La revelación de lo siniestro destruye ipso facto el efecto estético. En consecuencia lo siniestro es condición y es límite: *debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado…*Por cuanto lo siniestro es revelación de aquello que debe permanecer oculto[13] (Trías, 2006: 33).

68



69

5.3.5.4. *Mulholland Drive*

Hay en el cine de Hollywood un modo de representar que traza los márgenes en los que se mueve la narración para que fluya ocultando al ente enunciador mediante la invisibilidad del montaje. El MRI es código de convenciones asumidas, orden simbólico, «lenguaje cinematográfico» en constante adaptación que está sólidamente implantado en el imaginario público. Pero también, precisamente por ello, código que reprime otros modos de representación que se sienten como extraños y que, al quedar fuera de sus parámetros, se vuelven susceptibles de revelar lo siniestro del MRI al dialogar con él, porque otro tipo de cine es posible.

Precisamente hacia las convenciones y expectativas genéricas que crea el MRI apunta la siguiente caja, azul, vacía, que se abre en *Mulholland Drive* y que al hacerlo muestra el abismo de su interior a la mirada. Ya no hay luz cegadora y sublime que arde y desborda, lo que esconde lo simbólico (representado por esa caja azul), lo que cubre, es la nada que nos atraviesa. Por eso caemos al interior del abismo a través del plano subjetivo, la angustia llega a través de una mirada que ya no encuentra donde sostenerse porque el MRI ha recorrido su banda de Moebius y nos muestra que lo siniestro habita en su representación.

> La banda de Moebius es una superficie de una sola cara, y a una superficie de una sola cara no se le puede dar la vuelta. Si lo hacen siempre será idéntica a sí misma [...] cuando aislas una parte mediante una sección, un corte, sin otra condición más que la de cerrarse sobre sí tras incluir el punto agujereado de la superficie, queda una banda de Moebius (Lacan, 2015: 109).

Nada hay dentro del secreto, la descomposición del lenguaje cinematográfico que afirma ser el MRI muestra el punto ciego de lo siniestro, lo familiar y conocido, el abismo que es su límite y condición (70, 71).

70

71

Notas al capítulo quinto

1. González Requena enmarca su análisis de *La diligencia* (*Stagecoach,* John Ford, 1939), representante del cine clásico de Hollywood, en el relato épico en el que se presenta al protagonista, Ringo (John Wayne), como «Destinador de la tarea por la que el personaje alcanzará su estatuto heroico» (González Requena, 2007: 70).
2. Extraído de Erice, Víctor (2010). We can´t go home again. En *Shangrila. Derivas y ficciones aparte*, *Nicholas Ray, Nunca volveremos a casa*, nº 14-15. 2010. Cantabria. Shangrila textos aparte.
3. Recogemos la expresión que emplea Zunzunegui para describir la impresión que produce el efecto del viento sobre las ropas de los personajes en el film.
4. Se trata de *Consolation No.3* de Franz Liszt. Terence Davies, uno de los directores contemporáneos que vuelve sobre el melodrama para añadirle un sello particular y personal centrado en la nostalgia que provoca el paso del tiempo y la memoria, empleará ese mismo tema en *Of Time and the City* (Terence Davies, 2008). El asunto puede parecer anecdótico, pero pone sobre la mesa las constantes influencias, conscientes o no, que habitan en los directores contemporáneos y cómo a partir de ellas tejen estos autores sus propios discursos. En el caso de Davies es además a partir de las canciones que en muchas ocasiones cantan sus personajes desde donde se evoca la nostalgia de un tiempo ya perdido.
5. A destacar una constante en los melodramas de Sirk, la estudiadísima dirección artística que acompaña los colores vivos de la fotografía de Russell Metty, ya sea Technicolor o Eastmancolor, y llega hasta el vestuario de los protagonistas esbozándolos psicológicamente e integrándolos, como en el caso de Kirby, en la misma tonalidad de la naturaleza que le enmarca.
6. Este detalle aparentemente banal no lo será tanto cuando tras la separación, y en el contexto navideño, se reencuentren ambos ocasionalmente justo cuando Cary se disponga a comprar un árbol navideño y el encargado les interrumpa ofreciéndole precisamente «*un abeto falso plateado*». Como puede apreciarse las referencias simbólicas son variadas y constantes en la obra de Sirk, en este caso el abeto cumple con la función de objeto portador de la carga melodramática, es símbolo del amor pasado que ambos compartieron.
7. Sus hijos no solo son los máximos representantes de los valores de la comunidad puritana, sino que evidencian cómo esos valores han calado a través de ellos en el seno familiar para someter a Cary desde el chantaje amoroso de sus vínculos.
8. Un reflejo de Cary sobre el televisor que, desde luego, no es nada naturalista.
9. En el sentido con el que Žižek la refiere en *Todo lo que usted quiso siempre saber sobre Lacan y no se atrevió a preguntarle a Hitchcock* «la mancha en torno a la cual gira la realidad, que se introduce en lo real, el detalle misterioso que "sobresale", que no "calza" en la red simbólica de la realidad y que, como tal, indica que "algo está fuera de lugar"» (1994: 42).
10. La cursiva es mía para indicar a lo que se refiere Sirk en el extracto.
11. Robert Aldrich pertenece a la generación siguiente a la de los cineastas clásicos. Aldrich debuta como director en 1953, *El beso mortal* es de 1955. Una época donde la plenitud simbólica del cine clásico comienza a presentar fisuras por donde la representación manierista va a filtrarse.
12. La contextualización previa de la historia del halcón otorga una focalización privilegiada con respecto a su protagonista, Sam Spade, que la desconoce.
13. En cursiva en el original.

CAPÍTULO SEXTO

Lo siniestro en el postclasicismo cinematográfico

6.1.
El otro
(*The Other,* Robert Mulligan, 1972)

6.1.1. El terror tras las rupturas de la modernidad cinematográfica

En nuestro siguiente microanálisis fílmico nos desplazamos hasta 1972, cuando Robert Mulligan dirige *El otro* (*The Other*). Esta película reúne una serie de factores que han motivado nuestra elección, en primer lugar por su contexto cinematográfico, en la película podremos comprobar cómo el cine hegemónico ha absorbido para sí ciertas rupturas tras el paso de la llamada modernidad cinematográfica de los sesenta con el fin de generar una atmósfera desasosegante y siniestra. No es nada casual que, cómo veremos, la película utilice entre otros recursos un particular *raccord* de mirada y el fuera de campo para generar incertidumbre acerca del estatuto de la realidad que pone en juego. Especialmente relevante es el uso del *raccord* de mirada que relaciona al protagonista, Niles, con el fantasma de su hermano Holland, porque el *raccord* es el engarce fundamental de la continuidad narrativa del MRI, el sostenedor de la ilusión de la transparencia del montaje. *El Otro* incide precisamente en la asumida significación que el espectador le otorga al *raccord* en el código de la representación hegemónica, para generar desde él un extrañamiento que activa los fantasmas del fuera de campo.

Así, la autoconsciencia del film utiliza de forma muy interesante algunas de las bases que sostienen la narración del código hegemónico para inscribir lo siniestro en su forma fílmica. Esta autoconciencia es, en buena parte, una consecuencia del paso de la modernidad

cinematográfica de los sesenta. La película que se considera referencial de la modernidad cinematográfica en Hollywood es *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960), aunque el etiquetado y la delimitación temporal es siempre voluble, pues hay obras de épocas anteriores que se sitúan en el límite de lo institucional como *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941), o en Europa, *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939). Lo que permite constatar que la cuestión de la modernidad no es exclusiva de una época determinada, pues siempre existieron obras que se situaron al margen o en los límites del MRI, cuestionándolo y renovándolo. Las últimas dos películas que acabamos de citar son los ejemplos más representativos de ello, aunque es cierto que a finales de los cincuenta e inicios de los sesenta estas rupturas se hacen mucho más insistentes en cuanto a movimientos y número de obras que se adscriben a esa modernidad. Es en ese período cuando se produce una reivindicación de la figura del director, que es elevado a la categoría de un autor que encuentra formas de manifestar su arte incluso bajo el corsé representacional de la industria.

En la introducción de este concepto de director/autor juega un papel fundamental la revista *Cahiers du Cinéma*, que además fue el germen de cultivo de la *Nouvelle Vague,* el movimiento cinematográfico francés más rupturista respecto a la representación hegemónica. De todos modos, no hay que olvidar que la *Nouvelle Vague* surge tras una serie de movimientos cinematográficos que ya cuestionaron aspectos del modelo de representación institucional en Europa como el neorrealismo o el *free cinema* inglés. Como podemos comprobar el concepto de modernidad cinematográfica es escurridizo y recorre transversalmente ámbitos temporales, geográficos e históricos distintos que sobrepasan los de un movimiento o período claramente acotado que lo concrete, si bien la *Nouvelle Vague* es el más consciente y radical. Lo que sí une a la modernidad cinematográfica es el rasgo común que permite abarcar obras que, en mayor o menor medida, han llevado al límite el MRI del contexto cinematográfico en el que se desenvolvieron. Un MRI que es siempre maleable, que fagocita y asimila. Por todos estos factores nos adscribimos al concepto de modernidad cinematográfica que esgrime Francisco Javier Gómez Tarín y que reserva la etiqueta de modernidad cinematográfica a

> La aparición de un gesto semántico inscrito en el significante de los films capaz de desvirtuar –o transgredir, o revelar, o combatir– alguna o algunas de las características del modelo hegemónico en el momento histórico concreto de su producción (Gómez Tarín, 2006: 21).

Hablábamos de *Ciudadano Kane* y de *Psicosis* para incluir la modernidad en Hollywood con obras que tensan, cuando no trasgreden directamente, sus cánones narrativos. La etapa clásica de Hollywood es la que permite identificar con mayor claridad los códigos del MRI, pero ya advertimos que cuando hablamos de MRI no lo ceñimos exclusivamente al clasicismo cinematográfico, sino que lo entendemos como el modo de representación del cine hegemónico permeable a los diferentes contextos históricos. Es decir, concebimos el MRI como un modelo en constante cambio, es precisamente esta característica la que le permite sobrevivir y adaptarse a los avatares de los tiempos, ya que acoge en su industria a algunos de los directores o rasgos de ciertos movimientos que se sitúan en sus márgenes, renovándose

con la inclusión normativa de esas rupturas o cambios que podrían amenazarle. El MRI comparte con el capitalismo en el que se desenvuelve esa capacidad adaptativa para incluir en su seno y desactivar cualquier disidencia, presentándose como lenguaje cinematográfico natural y objetivo que le permite perdurar sin desgastarse[1].

Hechas estas matizaciones y centrándonos en el cine de Hollywood donde se desenvuelve *El Otro*, es evidente que la industria no permanece aislada a la eclosión de la modernidad cinematográfica, pero además se unen otros factores como la llegada al cine de una nueva generación de cineastas formados en televisión y entre los que se incluye Robert Mulligan.

> Con sus películas se sitúan en ocasiones en los límites del discurso hegemónico y se acercan a la modernidad cinematográfica, aunque los condicionamientos de producción son una carga insalvable que mantiene su discurso en una tierra de nadie que puede ser leída como una fase en la evolución del modelo institucional (Gómez Tarín, 2007:33).

El Otro de Robert Mulligan se desenvuelve en esa «tierra de nadie». Una vez hemos fundamentado en los microanálisis fílmicos anteriores cómo lo siniestro podía desenvolverse bajo la apariencia de calificaciones genéricas muy diversas, *El Otro* nos permite volver a centrar nuestra atención en el género de terror y la posibilidad de retomar la figura siniestra por antonomasia, el doble, y lo hace a partir de la figura de un niño y su hermano gemelo.

A ese *doppelgänger* se le va a añadir como rasgo particularmente inquietante el de la infancia, precisamente esa etapa de la vida donde impera la confusión acerca del estatuto de la realidad/fantasía, como señalaba Freud en su ensayo acerca de lo siniestro. La película de Mulligan responde a lo que casi podríamos denominar un subgénero dentro del terror, el del niño diabólico como portador puro del mal, ese nuevo desconocido que aparece en lo familiar amenazando el orden social desde su aparente inocencia, capaz de desencadenar los horrores más atroces mientras nos dedica una sonrisa amable. Una buena muestra de ello son algunos de los títulos que apuntan en esta dirección desde diferentes cinematografías y épocas, como *La mala semilla* (*The Bad Seed*, Mervyn Leroy, 1956) *El pueblo de los malditos* (*Village of the Damned*, Wolf Rilla, 1960) y sus *remakes* del mismo título dirigidos por Paul Wendkos (1985) y John Carpenter (1995) respectivamente, *La profecía* (*The Omen*, Richard Donner, 1976), *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibañez Serrador, 1976), *Cromosoma 3* (*The Brood*, David Cronenberg, 1979), *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*, Fritz Kiersch, 1984), *La huérfana* (*Orphan*, Jaume-Collet-Serra, 2009) y entre las que se podría incluir *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973).

6.1.2. Sinopsis

Verano años treinta, en una pequeña población de Estados Unidos, Niles Perry (Chris Udvarnoky) juega con su hermano gemelo Holland (Martin Udvarnoky), cuando por accidente rompen uno de los frascos de la señora Rowe (Portia Nelson). Al llegar a casa Niles se encuentra allí con su hermana mayor embarazada, Torrie (Jenny Sullivan), y su cuñado Rider (John Ritter). El niño juega y se esconde en su lugar favorito, un pequeño y oscuro sótano del granero que hay frente a su casa, en su interior aparece de nuevo Holland y ambos conversan sobre el anillo que lleva inscrito el símbolo del apellido familiar, un halcón pelegrino. Holland afirma que se lo regalo a Niles y este lo oculta celosamente, junto con un envoltorio azul, en una pequeña caja roja que lleva siempre consigo. Pero en el sótano le sorprende su primo Russell (Clarence Cow) que descubre el anillo y amenaza con delatarle. Niles le propone a su abuela, Ada (Uta Hagen) jugar «al gran juego», esta accede y el niño transmigra su espíritu a un pájaro compartiendo con él la visión aérea de los alrededores. En ella ve el rastrillo escondido entre el pajar que dejó Holland, sobre él salta Russell, provocándole la muerte. Niles descubre lo que guarda en la caja envuelto en azul junto al anillo, se trata de un dedo putrefacto. El circo llega a la localidad y Niles y Holland descubren un feto infantil conservado en un frasco. Holland acude disfrazado de mago a disculparse ante la señora Rowe por romperle aquel frasco, pero después le presenta un truco de magia donde le muestra una rata viva y la mujer muere de un infarto. En la iglesia Niles le pregunta a Ada sobre la muerte, esta para tranquilizarle le habla de un ángel blanco que aparecerá en el último instante a rescatarle de la muerte. Alexandra (Diana Muldaur), la madre de los hermanos, que vive recluida en la parte superior de la casa, encuentra la caja roja de su hijo, en su intento por recuperar el anillo Niles hace caer a su madre por las escaleras. El accidente deja a la madre en estado vegetativo, muda y anclada a una silla de ruedas. Días después Ada encuentra a Niles rezando en la iglesia y este le confiesa que teme a su hermano y que fue Holland quien mató a la señora Rowe. Ante estas palabras su abuela lo lleva ante la tumba de Holland, allí Niles recuerda que su hermano murió al caer al pozo del jardín. Ada le había seguido el juego de la existencia de Holland para ayudarle a superar la perdida. Sin embargo, esa noche Holland reaparece ante Niles y le recuerda que consiguió el anillo cortándole el dedo que portaba su cadáver en el velatorio.

En un día soleado llega a la granja Torrie, portando a su bebé. Anochece y se avecina una tormenta, el bebé duerme en la cuna, Niles despierta sobresaltado en mitad de la noche y acude a la habitación donde dormía el bebé pero este ha desaparecido. Una partida inicia una búsqueda por los alrededores, entre el caos reinante Ada observa a Niles esconderse en el granero, allí este el confiesa que Holland ha secuestrado al bebé y también que fue él quien mató a su padre, a Russell y lanzó por las escaleras a su madre. El bebé es encontrado ahogado en el interior de un barril que había abierto antes Angelini (Victor French), un hombre que trabaja para la familia. Este es considerado culpable, pero Ada sabe que fue Niles y, conmocionada, regresa al sótano donde se oculta su nieto, lo rocía de gasolina y se lanza con la lámpara a su interior. La granja arde. Días más tarde descubrimos que Niles escapó y observa desde una de las ventanas de la casa.

6.1.3. La continuidad discontinua, el *raccord* y el fuera de campo en *El Otro*

Los primeros cinco minutos de *El otro* nos muestran la batería de recursos formales que va a utilizar el film para elaborar su discurso y sugerir lo siniestro a partir de sus fisuras con el MRI. Además, este inicio lanza una opción interpretativa que se verá reforzada más tarde ante el descubrimiento de la capacidad de proyectarse de Niles y en la sugerencia formal en el cierre de la película, con esa última imagen detenida e irreal del protagonista, que remite y nos interroga acerca de la identidad de esa mirada vagante con la que comienza y finaliza la obra.

El rasgo de estilo más característico del film es el particular uso que hace del *raccord* para mostrar a ese *otro* siempre en contracampo, con el que Niles jamás comparte el espacio del encuadre. La película va a deslizar lo siniestro a partir de uno de los pilares del MRI, el *raccord* de mirada[2] y movimiento, que es el recurso fundamental del MRI para suturar los planos y crear la sensación de continuidad narrativa basada en la invisibilidad del montaje. Este *raccord* permite al espectador orientarse en la narración y está vinculado directamente al espacio y al tiempo diegético, por lo que, como veremos, el particular uso que hace de él *El otro* afecta también a la interpretación de la elipsis y el fuera de campo. En esa incertidumbre que genera la película en torno a la interpretación de las convenciones del MRI se irá filtrando lo siniestro, porque algo no se aviene a ser integrado en su código. «…Lo verosímil es lo que se inscribe de manera coherente en cierto modelo de representación» (González Requena, 2007: 491).

Holland, el gemelo de Niles, su doble muerto y reprimido, parece habitar más allá de los límites del MRI, reclama su presencia desde el lado de su muerte, no se integra en la malla de sentido del código hegemónico, es el resto de lo real, y Niles, incapaz de distinguir la realidad de la fantasía, se moverá entre esos límites traspasándolos y nosotros con él, pues vamos a compartir su focalización y ocularización a lo largo de gran parte de la obra.

6.1.4. Inicio. Una mirada fantasmal acude a una llamada

La película comienza desde un *fade out* que se abre a una mirada que surge en el bosque (1) y que desciende para iniciar un largo *travelling* (1B) hasta encuadrar en ese espacio a Niles (1C), inmóvil de rodillas en PG, para iniciar sobre él un lento *zoom in* (1D).

1

1B

1C 1D

El plano se prolonga durante más de un minuto (1´40´´-2´49´´) y la aproximación que escala sobre Niles es lenta, acompasada a su extraordinaria quietud. Niles parece concentrado, atento, de rodillas en mitad de un bosque del que solo se escucha el sonido de las chicharras. Conforme el plano se va cerrando sobre Niles este adquiere una cualidad casi onírica en la lente, la luz se desdobla ligeramente sobre los objetos y el cuerpo del niño al incidir sobre ellos (1D). Sutil sugerencia en la puesta en escena de lo que va a estar en juego en la obra, la dualidad y el desdoblamiento, la pertenencia de esa mirada que surge en el bosque y que va a anticipar su presencia acto seguido con una serie de sonidos que parten desde el fuera de campo próximo a Niles. Tras este largo plano, corte sobre el mismo eje a un PP de perfil de Niles (2) y desde ahí un breve recorrido de la cámara desciende y se aproxima hasta mostrar en PD el objeto de su mirada, la mano en la que destaca el anillo familiar (2B).

2 2B

Se trata de una imagen que recurre al teleobjetivo para destacar el gesto de Niles en un entorno sin profundidad, que se diluye ante su concentración o plegaria. Entonces surge un sonido en fuera de campo, una rama se ha roto, una pisada en ese bosque delata una posible presencia y el siguiente plano de reacción de Niles lanza su primera mirada al fuera de campo. La silenciosa invocación parece haber encontrado respuesta y pronto veremos a Holland rellenar el deseo y suturar el espacio vacío que reclama Niles. Así, puede iniciarse ya la sutura campo/contracampo desde el *raccord* de mirada de Niles (3, 4) que reclama allí una presencia.

La panorámica del contracampo (4) permite enfrentar este movimiento con aquel que localizó a Niles al inició el film (1). Nos hacemos cargo de la mirada de Niles (4), pero surge otra pregunta que será recurrente en una película que se articula retrospectivamente: ¿Quién mira cuando la enunciación no ancla su posición en Niles? ¿Un fantasma, Holland?

3 4

En estos primeros minutos Mulligan expone el núcleo de la cuestión: gran parte de la interpretación de la película se basará en la significación que le otorgamos a ese *raccord* de mirada y para ello nos sugiere ir más allá de la mera continuidad que le asigna el código del MRI. La sutura de este *raccord* no encaja del todo en lo institucional, la incertidumbre perdura y obliga a preguntarnos por qué. Es la insistencia en no mostrar a Niles y Holland en el mismo encuadre lo que va a incitarnos a efectuar una reinterpretación propia de la norma básica de la sutura hegemónica, el *raccord* de mirada y movimiento en relación al fuera de campo.

El sonido se abre paso entre el bosque y tras otros dos planos Niles reacciona, coge una pistola de madera y huye a ocultarse al interior de un tubo abandonado, en su carrera destaca en primer plano sonoro el impacto del contenido de la caja roja de metal que porta con él. Una vez en el interior del tubo se quita el anillo y la cámara se acerca hasta mostrarnos nitidamente la caja roja donde lo oculta. Niles aguarda empuñando su pistola y mira hacia el exterior para que de nuevo un plano subjetivo, enmarcado por los límites interiores del tubo, suture ofreciendo el contracampo. Sobre ese plano se escucha el sonido de alguien que silva el *leitmotiv* de la película que hemos escuchado en los títulos de crédito y entonces, tras un fuerte ruido, aparece Holland, asomándose al interior del tubo y simulando disparar a su hermano (5). Un rápido barrido hacia la derecha incluye en ese mismo plano a Niles a la vez que expulsa a Holland del encuadre. Niles mira hacia el espacio donde la cámara acaba de actualizar el fuera de campo, allá donde estaba Holland (5B).

5 5B

Los hermanos no coinciden nunca en plano, aunque ambas presencias comparten la continuidad temporal y el espacio colindante, muy próximo, que marca esa unidad del plano que acaba sosteniéndose por las miradas (5, 5B). Dicho plano cumple la función de hacer creer

al espectador en la existencia real de ese otro ligado a Niles que al fin se ha hecho presente a partir de la interpretación habitual de verdad asignada al *raccord* de mirada, pero esa realidad solo se sostiene desde la subjetividad de Niles. Por este motivo la enunciación no adoptará una posición exterior que incluya a ambos en el mismo encuadre.

Cuando esta mirada se exteriorice a partir de Niles será mucho más tarde, tras la explicitación de la muerte de Holland, para mostrarnos que hemos asistido a un relato elaborado formalmente hasta ese momento desde la ocularización de Niles, desde su subjetividad delirante. Se trata este de un momento que tiene lugar bien avanzado el metraje (1 h 14´), cuando tras utilizar una vez más la planificación del plano/contraplano entre Niles y Holland (6), el último PP de Niles (7) se abra lentamente para desvelarnos desde una posición exterior cómo este sostiene la conversación con el espacio vacío donde se encontraba Holland (7B, 7C).

6

7

7B

7C

Volvemos a esos cinco primeros minutos de película. Hemos visto cómo el sentido de este arranque puede reinterpretarse más tarde al descubrirse la dualidad psicótica de Niles y su inquietante capacidad de proyectarse en otros cuerpos. Tras demorarse, Holland aparece en el mismo plano que Niles pero sin compartir nunca encuadre (5, 5B), se nos presenta así uno de los recursos a partir del cual se va a sugerir lo siniestro desde el fuera de campo.

El *raccord* que sutura a partir de la mirada empieza a abrir su sentido siniestro cuando no integra nunca al otro en el encuadre de Niles. Es decir, cuando el sentido familiar y conocido que le asigna el MRI al *raccord* para crear continuidad de espacio y tiempo, se vea en entredicho al negarles sistematicamente a los hermanos la posibilidad de compartir encuadre. De este modo la sutura de esa mirada no se completa nunca del todo y su convención empieza a devenir extraña, siniestra, justo en el hueco que deja un fuera de campo muy próximo pero que marca siempre una ausencia/presencia difusa, la propia de un fantasma.

El otro recurso fundamental de sutura del MRI que se va a emplear en repetidas ocasiones para sugerir lo siniestro en combinación con el anterior es el *raccord* de movimiento, que también se nos presenta en el arranque justo a continuación del anterior (8, 9). Tras ser descubierto por Holland en el interior del tubo, Niles sale de él y se inicia lo que debería ser, según el canon institucional, una persecución entre ambos fracturada en montaje por diferentes planos en los que se ve a Niles/Holland recorrer diferentes espacios de izquierda a derecha hasta alcanzar el cobertizo de la Señora Rowe.

8

9

En el incombustible dinamismo de la infancia, las persecuciones y el recorrido de los espacios son actividades que Niles comparte con Holland, entre ellas se dirigen la palabra, se interpelan a continuar el juego. Sin embargo, esa continuidad espacio temporal que se le confiere al *raccord* de movimiento es cuestionada en el film, pues si Niles juega solo con el doble imaginado que es Holland, entonces ese *raccord* se descubre como convención y se abre al sentido interpretativo. La primera consecuencia es que somos mucho más conscientes del corte de montaje entre los planos y entonces estos se reinterpretan como posibles microelipsis, desde las cuales el propio Niles se habla, psicótico, a sí mismo. Si optamos por otra interpretación más siniestra, podemos atenernos a la posibilidad de que Holland, conocedor del «gran juego», se proyectara en Niles antes de morir, lo que implicaría que el cuerpo vivo de Niles es el contenedor de dos almas que lo habitan. En ese caso el doble siniestro, el gemelo malvado que es Holland, adquiriría el pleno sentido que se le confiere al *doppelgänger* y que traslada a su forma la película: `el que camina al lado´.

Gómez Tarín habla del «raccord de aprehensión retardada» que se da «cuando el salto entre planos no permite la sutura y, más adelante, a lo largo del bloque secuencial, se descubre el sentido de tal variante» (2011: 233). Y añade una cita válida para la abierta interpretación de esos particulares *raccords* que emplea Mulligan en *El otro,* perfectamente inscribibles entre los de «aprehensión retardada»:

> Otras posibilidades podrían nacer de la no-resolución de estos raccords "abiertos". Sería un cine cuya primera materia sería la misma ambigüedad, en el que el espectador nunca podría orientarse (Burch, 1998, 23). La cita anterior apunta hacia una perspectiva muy diferente a la del M.R.I., lo que pone en evidencia la normatividad que se ha ido generando a lo largo del tiempo (Gómez Tarín, 2011: 233).

Como puede observarse *El otro* despliega el sentido interpretativo desde los recursos con los que el MRI estructura su continuidad narrativa, remitiéndose a él como código. En la falla en la sutura del *raccord* del MRI, en la falta de compacidad de un relato que no lo ofrece todo a la mirada, surge lo siniestro en *El otro*.

A este respecto es interesante destacar cómo las únicas imágenes que muestran a ambos hermanos compartiendo el mismo encuadre son la fotografía (10, 11) y el cuadro (12). Artes que fijan el tiempo de la imagen en el espacio estático de su encuadre. El cine se caracteriza frente a ellos por su dinamismo, por ser capaz de captar el movimiento, activando constantemente el fuera de campo de forma mucho más incisiva. De esa característica diferenciadora del cine da buena cuenta el film al presentar en sus imágenes a ambos hermanos compartiendo el encuadre de la representación en la pintura y la fotografía en el tiempo estático del pasado, irrecuperable, de aquel que una vez se prestó a fijarse a la luz de un tiempo que se escapa.

10

11

12

> En el momento en que la fotografía rescata la realidad, su imagen, del flujo del tiempo, instala la propia realidad en el ámbito de lo siniestro, de lo que está allí sin una justificación precisa para estar, pero con una poderosa presencia que lo impregna todo (Català, 2009: 84).

Por eso Niles y Holland no pueden comparecer juntos en el plano fílmico, uno de ellos, muerto, no puede ser registrado a la luz del tiempo y la existencia por una mirada que dé cuenta de él desde el exterior, solo habita en la subjetividad de Niles, en su locura.

> La fotografía sería lo contrario del sujeto: no estaría en la frontera, sino que mostraría claramente la frontera sin cuerpo [...] Al contrario que el lenguaje que está permanentemente agujereando lo real, la imagen fotográfica produce el agujero al tiempo que lo sutura. La fotografía anuncia el fin del realismo e

> inaugura el tiempo de los fantasmas que culmina con el cinematógrafo (Català, 2009: 69-70).

Todo incita a pensar que, pese a la sensación de extrañeza provocada por los `raccords abiertos´, el arranque del film presenta a dos hermanos gemelos y más cuando, tras romper un envase de la vieja y «loca» señora Rowe, esta retenga a Niles llamándole Holland y amenace con contárselo al padre muerto de los gemelos: «*Holland Perry, se lo pienso contar a tu padre*». La señora Rowe parece la única capaz de ver a ese *otro* fantasmal que sostiene Niles, la locura es receptiva a la percepción de lo fantástico o siniestro a través de las grietas de la realidad. Algo que ya contemplamos en *The Curse of the Cat People* en la relación entre la anciana señora Ferrin y la pequeña Amy Reed.

13

14

6.1.5. Lo siniestro en *El otro*. Objetos y repeticiones. La ausencia del padre

El otro se halla atravesado por lo siniestro de principio a fin, por un lado la película está repleta de su simbología, con objetos cargados por el pasado de lo familiar que retorna, como el anillo de la familia Perry que `hereda´ del padre muerto o el dedo cercenado de Holland envuelto en papel azul que guarda celosamente Niles en su caja roja. Otros objetos marcan con insistencia la topografía vertical como metáfora de lo consciente y lo inconsciente entre los que oscila la dualidad psicótica de Niles/Holland. Hablamos de las escaleras, siempre presentes en el film como conexión o lugar de paso entre la superficie y lo subterráneo u oculto. Las escaleras por donde aparece y cae la madre de Niles (15, 16), las que sirven para acusar a Angelini del robo del bebé, las escaleras del granero por las que asciende Russell para encontrar la muerte y desde las que Niles confiesa a su abuela Ada todos los crímenes de Holland (17) y, sobre todo, las escaleras que descienden al sótano del granero donde supuestamente se refugian los hermanos (18), las mismas por las que su abuela se lanzará para arder con Niles. El descenso al sótano en el que Holland/Niles comete el parricidio es eco, a su vez, del pozo donde cae y encuentra la muerte Holland, de la tumba donde este yace enterrado y cuyo ataúd ocupa Niles al proyectarse en él obligado por Ada para que asuma el sobrecogedor lugar de su muerte.

> Las escaleras de la casa siempre bajan y subir al pajar o a las habitaciones del primer piso sigue siendo bajar al centro del misterio, un misterio con rasgos de aislamiento, de regresión, de intimidad. Se desciende para remontar el tiempo y volver a encontrar la calma prenatal. Gilbert Durant (Bou, 2006: 128).

15

16

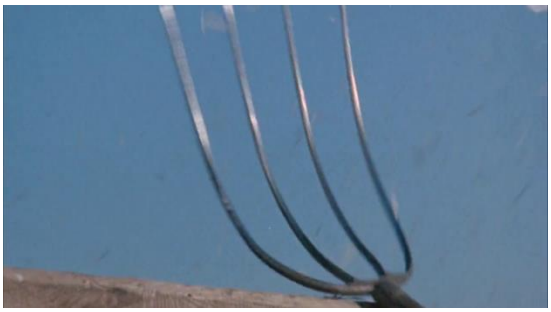
17

18

Es en ese trasvase entre lo consciente (Niles) e inconsciente oculto (Holland) que representa la escalera, en la asimilación de las experiencias diarias de un Niles psicológicamente roto, desdoblado, incapaz de distinguir la fantasía de la realidad, por donde transita lo siniestro en *El otro*. Porque tras la muerte de su hermano su abuela Ada le ha permitido evitar afrontarlo, alimentando la fantasía de que sigue vivo junto a él. Su madre es igualmente incapaz de superar el trauma, como él nadie verbaliza que Holland está muerto hasta que, cuando ya es demasiado tarde, Ada asuma esa función.

La ausencia de un padre que tome la palabra y le dé a Niles un relato donde continuar erigiéndose como sujeto es palpable en *El otro*, un padre del que, por otro lado, nada se sabe aparte de su muerte. De él solo queda la sombra pálida y muda de Angelini al que acusarán del robo del bebé y sobre el que reverbera la sombra del caso Lindbergh. Esa ausencia del padre que reluce constantemente en el anillo familiar, es la que se traslada a las herramientas que este haría valer para enseñar a Niles el uso al que están destinadas en el sentido que da Heidegger del término uso, la herramienta a la mano que permite crear, modificar el mundo en el que se desenvuelve. Niles, en ausencia de padre tiene libre acceso a todas esas herramientas (19), pero las utiliza de forma completamente disfuncional. Así, emplea la paleta para enterrar los animales que mata Holland. Con las mismas tijeras de podar, que no por casualidad reclama a esa caricatura muda del padre que es Angelini, con las que corta una flor para su madre (21) amputó el dedo de su hermano para obtener el anillo (22). Lo mismo sucede con el rastrillo, el cual, tras ver Niles a Angelini trabajar con él, es desviado de su función original para que atraviese y mate a Russell (20).

19



20

21

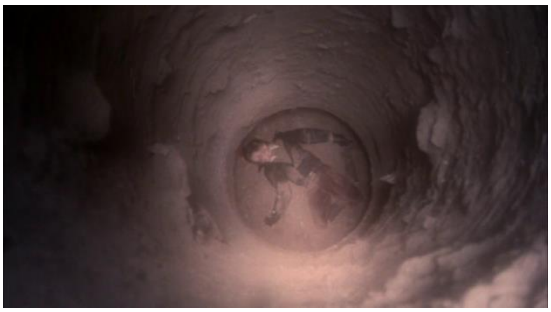
22

Van a ser esas herramientas las que le permitirán salvar su vida, pues antes del desenlace lo vemos volver del sótano cargado con algunas de ellas, Niles habrá forzado con estas herramientas el candado que hubiera impedido su escape en el incendio final. Un candado que cerraba solo parcialmente el acceso al sótano, con el que su casi invisible tío George intenta imponer un único acto de prohibición a Niles al negarle el acceso a ese lugar subterráneo e inconsciente donde se encuentra con Holland.

Es importante también el anillo con el emblema del halcón peregrino, símbolo del apellido «Perry», nombre de lo familiar que sobrevive generación tras generación. Halcón que corona también el punto más alto del hogar, dando forma a esa veleta que apunta en una dirección o en su contraria y que deja entrever la volatilidad psicológica de Niles, cuando en el atroz desenlace gire violentamente a un lado y otro en plena tormenta. El halcón del anillo está destinado a ser llevado por aquel que detenta el lugar del padre en la familia, pero remite también al poder oculto de los Perry, a su capacidad para peregrinar sus almas y tomar posesión de otros cuerpos, o más que posesión emplazamiento de mirada, como hace el cine adoptando posiciones imposibles, subjetivas, que pertenecen a otro y hace suyas, nuestras.

Estas miradas y posiciones relacionan a Niles y Holland con la verticalidad (23, 24) y tienen su origen en la muerte del último al caer al pozo. Aquel instante traumático es el origen de la relación en plano/contraplano (25, 26) y fuera de campo entre los hermanos y asigna una topografía para el inconsciente. El allá abajo donde queda Holland en la mente de Niles y la superficie desde la que este le reclama, recuerdo reprimido, escondido, no superado, como se patentiza con la imagen del pozo sellado. La muerte de lo familiar que abre la puerta a la posibilidad de que, haciendo valer el don de los Perry que ambos poseían, Holland habite realmente en Niles transmigrándose en él justo en el momento de su muerte.

23



24

25

26

Este regreso a lo reprimido se produce a través de la palabra, cuando Ada fuerza a Niles ante la tumba de su hermano a reconocer su muerte: «*está muerto, Niles, ¿te acuerdas?... ¿Te acuerdas?*». Será este un momento sobrecogedor, el reverso siniestro del goce del «gran juego», término con el que Ada y su nieto se refieren a esa trasmigración, de la que disfrutaron antes y en la que encarnándose en un pájaro su mirada recorrió libre y viva los cielos. Ahora se trata de ocupar ni más ni menos que la posición imposible de la muerte desde los restos descarnados de su hermano. Ada pretende que Niles sienta la muerte de Holland y así comprenda y se despegue de él. Pero no es la muerte algo que pueda ser experimentado, ni narrado, como le obliga a hacer Ada cuando le pide que la describa. Falta la palabra que ritualice la muerte, el luto que Niles en su psicosis no puede celebrar. Ada arrastra con ella una profunda culpa, pues ha fomentado la fantasía de Niles con ese don de la proyección que es el «gran juego» y ha sostenido la mentira de que su hermano Holland seguía vivo, en la creencia de que negar la realidad en lugar de afrontarla ayudaría a Niles a superar su pérdida.

6.1.6. Repeticiones y retornos. El ángel del día más brillante

La constante siniestra también se encarnará en la propia Ada cuando convertida en la imagen del ángel que admiraron en la iglesia, se lance al sótano como portadora de la muerte para Niles. La dualidad de Niles se traslada a lo que aprehende en lo cotidiano, todo lo que experimenta parece dejar un poso siniestro que será regurgitado más tarde por la maldad inconsciente de Holland, porque a partir del trauma de la muerte de su hermano Niles tiene una falla en la aprehensión simbólica que le desemboca a la psicosis. De este modo escenas previas en las que imperó la luz de lo familiar ante Niles, reaparecen más tarde entre penumbras en su versión más aberrante y siniestra. Hemos citado ya dos ejemplos; la primera ocasión en la que Niles, dirigido por Ada, juega al «gran juego» y se proyecta en un pájaro, el juego le permitirá acceder a las miradas de otros cuerpos posicionándose en ellos. «*¿Lo he*

hecho bien?…¿tanto como Holland?», le preguntará a Ada, informándonos de que Holland también poseía ese inquietante don para fugarse de su cuerpo, pero el reverso de ese juego familiar encuentra su lugar sobre la tumba de Holland que hemos comentado. Otras situaciones e imágenes también partirán de lo conocido y placentero para desbarrar después en lo siniestro. Las que relacionan a Niles con su madre y Ada son, sin duda, las más angustiosas por originarse a partir del ámbito de lo familiar y luminoso del amor y la inocencia que las precedió.

6.1.6.1. En la iglesia

Lo siniestro entre Niles y Ada se origina a partir de una imagen que encuentran en el interior de la iglesia. La secuencia, de apenas dos minutos de duración (39´25´- 41´33´´), está resuelta en once planos. A la iglesia acude Niles tras haber matado Holland a la señora Rowe. Allí encuentra a Ada y se inicia una conversación acerca de la muerte, Niles quiere saber sobre esta, pero cuando se muestra triste por las primeras respuestas de su abuela, Ada cambia el discurso y resuelve la cuestión buscándole consuelo, una vez más, desde la evasión de la fantasía con un cuento en el que le asegura que un ángel, «*el ángel del día más brillante*» se le aparecerá para llevarle al cielo cuando vaya a morir.

La dirección de mirada de ambos en PM conjunto hacia el ángel de la cristalera de la iglesia precede a los dos planos finales que cierran la secuencia: el primero de ellos nos muestra la figura en PML, el siguiente es un PD del rostro iluminado del ángel (30) que recalca la fuerte inclusión de esa imagen en la mente de Niles vertebrada por el relato, justo aquel que, en su momento, faltó para asimilar la muerte de su hermano.

27

28

29

30

Ese rostro del ángel va a tener un regreso siniestro hacia el final del film, pero antes de ocuparnos de ello queremos apuntar un par de cuestiones sobre la puesta en forma de esta secuencia que transcurre en la iglesia. Por un lado la posición de la cámara, que resuelve la conversación desde el recurso clásico de posicionarse en dos ángulos distintos según quien detente la palabra, encuadra a ambos en planos medios conjuntos. Lo particular es la posición trasera del plano respecto a los personajes, mostrándolos de espaldas y en escorzo. Esta decisión permite destacar en profundidad de campo el luminoso ángel de la cristalera, a la izquierda de Niles (27, 30). Además, los planos trazan una serie de líneas verticales en la imagen del ángel o las cortinas, pero también con la caída en perpendicular de la esquina de la iglesia que separa a Niles de Ada en el interior del plano (27), mientras el respaldo del banco cruza en horizontal. Por otra parte, la reverberación de las voces en la iglesia dota de una cualidad sonora especial al instante, subrayando lo que allí le cuenta Ada a Niles para, junto a los planos detalles del ángel que cierran la secuencia, transmitirnos la importancia de este momento en apariencia intranscendente.

6.1.6.2. En el granero

Ada es ya, desde la desaparición del bebé en plena noche, un espectro, y así lo refleja su imagen, por primera vez aparece con el pelo desmadejado, largo y canoso y viste un holgado camisón blanco. El conjunto descuidado de su presencia da cuenta de su angustia y anticipa el impensable papel que va a tener que desempeñar. La tormenta se ha desatado, el halcón-veleta gira enloquecido sobre la casa, la atmósfera es metáfora de la quiebra psicótica de Niles, capaz del acto más horrible. El retorno del ángel se producirá tras el hallazgo del cadáver del bebé ahogado por Niles/Holland en un pequeño tonel. Ada, que ha presenciado el descubrimiento de la horrible escena, se dirige en estado de *shock* al sótano del granero donde sabe que se encuentra Niles, porta con ella una lámpara llameante y antes de entrar coge un bidón de gasolina próximo al granero.

6.1.7. La secuencia tipo de lo siniestro en *El otro* y el desenlace

Asistimos entonces al regreso de aquel ángel (1h 35´40´´- 1h 37´13´´). Niles aguarda escondido en la oscuridad del sótano y parece dirigirse a Holland cuando escucha los pasos de Ada que se aproximan desde el piso superior. Niles queda medio arrodillado en la escalera, en pose de espera anhelante, entonces el dispositivo traza una panorámica que permite advertir la apertura de la trampilla que da a la escalera de acceso al sótano, dejando pasar la luz a través de ella y permitiendo adivinar la presencia de Ada en contrapicado (31). Ese plano va a quedar ligado subjetivamente a Niles a partir del siguiente (32) que muestra un PP de él al pie de la escalera, sosteniendo por *raccord* de mirada lo que acontece ahí arriba. Niles está expectante en una posición de indefensión, abajo, e idéntica a la que adoptaría un niño rezando.

Sobre ese plano, el imaginario de Niles se encadena y funde con el recuerdo de la imagen del ángel del día más brillante que vio en la iglesia y al que asoció el relato de Ada. Y otra vez la

verticalidad, porque el ángel acristalado se sobrepone al rostro de Niles (33) a partir de un *travelling* que asciende en sintonía con esa mirada infantil que sustenta su transición. Entonces el plano se opaca y se detiene al alcanzar el semblante del ángel (33B).

31

32

33

33B

Pero esa detención rompe la suave continuidad del *travelling*, pues al alcanzar ese rostro la imagen se congela (33B) y lo siniestro se manifiesta en un recurso que el código de la película no ha empleado antes. Es un congelado de imagen que nos recuerda aquel que encontramos ligado a lo siniestro en *Rebeca* y que también conecta una mirada a un fuera de campo imposible, el de la señora Danvers, con un fantasma que también fundía en encadenado hasta abstraerse en una imagen, el mar. En ambos casos asistimos a la torsión del MRI, si este se pretende lenguaje cinematográfico, la manifestación de lo siniestro alcanza un punto climático que debe rebasarlo para dar cuenta de lo real de su experiencia, que no se integra ni concreta en el orden de lo comunicable.

Así, desde esos congelados se fuerza el límite del MRI en dos películas de diferentes épocas que a través de la transición de imágenes encadenadas sugieren un fantasma de lo real. El mar que rompe en *Rebeca* y la imagen del ángel en *El otro* son portadores de la muerte que se manifiesta a través del congelado de la imagen, en los fundidos de imágenes sublimes, sus símbolos, el mar en *Rebeca* y el ángel del día más brillante en *El otro*, son emisarios de la muerte que cubren tras ellos.

Ese plano congelado del ángel que se formó desde el rostro de Niles, va a fundirse con el de aquella que lo relató, Ada (33C, 33D). «El ángel del día más brillante» va a ser el portador de la muerte encarnándose en el rostro amado de su abuela. Los tres, Ada, Niles y el ángel unidos a través de una sola imagen (33,33B,33C,33D). Esa sobrecogedora determinación del acto sacrifical que va a tener que llevar a cabo Ada sobre quien más ama es lo que asoma en su

rostro tras el del ángel que le precede. Ada es la destinada a ocupar la figura de la muerte para su nieto. La muerte de los dos, la disolución como única solución posible.

33C

33D

34

34B

A partir de ese plano medio de Ada (34) esta abandona el encuadre por la izquierda mientras un *travelling* a la derecha se desvía un instante de la acción del relato para aportar un *tercer sentido* en la representación, al aproximarse rápida y desenfocarse inestable y temblorosa sobre la llama de la lámpara que porta Ada. Entonces, el ciclo se reinicia a partir de la imposible introducción de la mirada en esa llama que arde, porque desde el punto central de su resplandor surge de nuevo, bañado por el fuego, el rostro del ángel, esta vez en PD (35), en idéntica escala a aquel que vimos en la iglesia (30). La diferencia es que esta vez ese rostro se enciende, «el ángel del día más brillante» ha despertado y trae con él la luz de la muerte. El fuego una vez más como símbolo de lo real que toca lo sublime.

35

35B

Y ahí, en ese punto en el que la imagen sobrepasa el relato acogedor y familiar que le narró Ada, alcanza el ángel su reverso siniestro, el rostro se apaga y el sonido de la gasolina precede el nuevo fundido del rostro del ángel con el de Ada (35B), que mira abajo, fuera de campo, al lugar donde se encuentra Niles. El amor se ha transformado en muerte.

Ada vacía el bidón de gasolina, y Niles (36, idéntico a 32) comprende lo real de la muerte que escondía el relato de Ada. Tras este plano otro, uno subjetivo de Niles que pretende que nos identifiquemos con él, que advirtamos su indefensión e impacto al ver en contrapicado cómo su querida Ada lo rocía de gasolina (37). Tanto es así, que el líquido que derrama Ada va a impactar directamente sobre nuestra mirada, enturbiando de onirismo esa imagen entre las volátiles plantas con las que Niles rellenó el sótano, que ahora se alzan mientras un sonido enlatado reverbera extraño por encima del tema sonoro.

36

37

El encuadre presenta la acción final de Ada en contrapicado, enmarcada en la estrecha entrada de la trampilla. La presente verticalidad de la película alcanza ahora una nueva y siniestra lectura topográfica, Niles se oculta en lo recóndito del inconsciente, en el sótano, pero este plano nos evoca también la subterránea tumba de Holland, el lugar de la muerte donde Ada colocó una vez a su Niles.

Solo al final el rostro de Niles cambia y experimenta lo siniestro a partir de lo familiar, Ada se le ha vuelto extraña, amenazante y el relato del ángel que cubría lo real de la muerte cae sobre él. Uno de los rasgos diferenciales de *El otro*, frente al resto de películas en las que un niño encarna la pura maldad bajo la máscara de la inocencia, es precisamente que la inocencia y bondad perviven en Niles que nada sabe de su lado psicótico, de Holland, sus actos los percibe realmente como los de otro. Ya sea por compartir su cuerpo con el alma de Holland en su último gran juego, o sea desde la interpretación de la psicosis que le escinde en dos mitades, Niles no se siente responsable de lo que hace Holland o su otro yo inconsciente. Niles, es inocente en su psicosis, vive desdoblado, ajeno a la maldad de Holland que brota desde el trauma y la represión del recuerdo del hermano muerto. El tratamiento de esa inocencia es la que nos permite empatizar con él y la que consigue que el plano subjetivo que nos posiciona en su lugar surta efecto, pese a todo (37).

38 39

Ada abre entonces sus brazos alzando la lámpara. La imagen (38) es suficientemente elocuente, «el ángel del día más brillante» va a descender sobre Niles con la llama ardiente de su luz para llevárselo con él en el momento de la muerte. Del dolor del amor a lo real de la muerte, lo familiar *es* lo siniestro. En *off* escuchamos los gritos de Niles y un ruido justo antes de que Ada caiga. Luego sabremos, por entre los restos del incendio que asoló el granero, que en su preparación del truco de magia, Niles logró romper el candado que impedía la salida por la otra puerta del sótano.

6.1.7.1. Desenlace

La resolución de la película va a dejar abierta la incertidumbre y con ella la interpretación no va a cerrarse, queda un resto, una fuga a lo siniestro. Accedemos a los restos calcinados del granero mientras escuchamos el sonido del viento que asociamos a Holland. Entonces un *travelling* recorre la fachada de la casa y asciende por ella, sigue la dirección de la mirada de la madre de Niles, a la que vemos a través de la ventana mirar de perfil y fijamente hacia arriba en un plano sumamente inquietante, en cuanto sabemos que la madre paralizada y muda solo puede expresarse a través de la mirada (40). La enunciación termina por mostrarnos a Niles, en la ventana del piso superior. El montaje paralelo vuelve entonces al granero, esta vez la cámara desciende para mostrarnos en el plano siguiente una mirada vagante y etérea, que se mueve desorientada entre los restos chamuscados y que no corresponde a nadie de los que allí se encuentran (41).

40 41

El plano largo de esa mirada va a girar sobre sí mismo en su recorrido mientras el viento suena hasta encontrar el candado roto, mostrado al instante en PD. Se produce otro corte sobre él,

PD más cerrado, la banda sonora reaparece subrayando la importancia del momento y un cántico extradiegético resuena brevemente.

El montaje regresa al espacio de la casa y la cámara asciende (42), completa su recorrido hasta Niles, desde el interior del hogar una voz en *off* lo llama para comer, su rutina sigue, eximido de toda sospecha. Lentamente el plano se aproxima hasta cerrarse sobre su rostro en PP, su imagen entonces se congela, muestra el grano de lo real de la fotografía, el límite (43). Sin embargo, la aproximación continúa sobre esa instantánea detenida hasta centrarse en su mirada en un PD de sus ojos (44).

42

43

Sobre este plano resuena el *leitmotiv* de *El otro* que, de nuevo, repetido como un retornelo, advierte de la continuación de esa dualidad en Niles y deja entrever la amenaza de su presencia en el interior del niño. El plano detenido nos trae la textura de la imagen, muestra el grano a través de un cristal turbio como la mirada con la que Niles observa el mundo. La imagen detenida de la fotografía fue, como vimos, el único encuadre capaz de contener la presencia simultánea de Niles y Holland, remite también al tiempo detenido de aquel plano congelado donde lo familiar y simbólico del relato de Ada comenzó a verse desbordado sobre el rostro del ángel, a desanclar su imagen al sentido para desollar lo real y siniestro de la muerte (33B). Ese plano congelado que se mantiene sobre los ojos de Niles (44) antes de fundir a negro (45) evidencia también el límite de la representación. Más allá, tras esos ojos infantiles de acero azul, solo aguarda lo real de la locura. Y quizás con él, así se sugiere con «el gran juego», una presencia que `camina al lado´, un fantasma.

44

45

6.1.8. Coda

Como anticipamos anteriormente y hemos podido comprobar en la secuencia tipo representativa de lo siniestro, la película está recorrida por una serie de asociaciones mentales en relación a cosas y objetos de la experiencia cotidiana mal asimilados por el inconsciente de Niles. Su psicosis parece surgir de un poso de interpretación siniestra de las cosas por parte de ese otro yo inconsciente que es Holland, porque el funcionamiento de retención del inconsciente a lo largo de toda la película es el que nutre la maldad del gemelo malvado. Independientemente de la interpretación que demos sobre la existencia animística o psicótica de Holland en Niles, este ocupa el lugar equivalente al del inconsciente a partir de las experiencias diurnas de Niles.

Esa dualidad entre Niles y Holland parece conectada por las asociaciones de ideas entre lo que experimenta el Niles consciente y lo que retiene el Holland libre de ataduras morales de su inconsciente, relación sugerida además espacialmente por la verticalidad presente en toda la película y representada por las escaleras. Así, el pánico de la señora Rowe ante las ratas es `anotado´ por Holland para darle un susto mortal en un truco de magia inspirado en la visita al circo de Niles/Holland (28´51´-33´53´´). Ese lugar de ilusión y fantasía va a ofrecerles un imaginario a los hermanos que, mal interiorizado, desencadenará una serie de ideas que desembocan en la muerte. Allí asisten Niles y Holland al número de desaparición del mago cuyo truco descubrirá ocupando su posición, a la que accedemos mediante los planos subjetivos de «el gran juego». Ese truco de magia es el que le dará la idea de forzar el candado del sótano y así salvar la vida tras el incendio del granero. En el circo encuentran también un feto enfrascado que llama poderosamente la atención de los hermanos. Presentado como «el bebé hidrocefálico», la planificación de esta secuencia está dispuesta para trasladarnos el impacto psicológico que produce en ambos su hallazgo, Holland fascinado (44) y Niles, que algo alejado del «bebé», muestra repulsión (45).

44

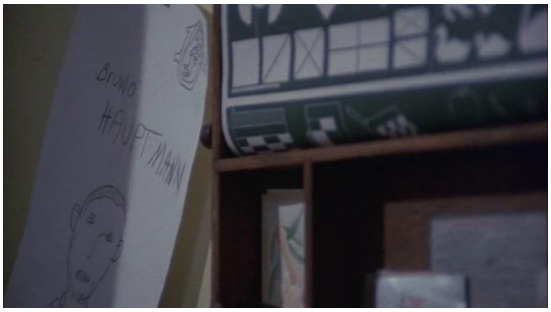
45

46

47

Esa idea del bebé conservado en un recipiente va cruzarse con el cuento favorito de Holland, *El niño robado*, que Niles lee a su madre y en el que unos duendes raptan a un bebé suplantándolo. En manos de Holland el auténtico bebé acabará ahogado en un pequeño tonel que previamente Niles observó cómo Angelini abría. Es sintomático cómo en Angelini, sin palabra, mudo, resuena desvaída la figura del padre ausente.

48



49

Por la película planea en último término el caso Lindbergh[4], no solo en la prensa (48) y explicitado en boca de uno de los buscadores del bebé, sino también asociado al secuestro del bebé que parecía estar planificándose de forma latente en el interior de Niles desde hace mucho tiempo. La película está repleta de pequeños detalles de ese inconsciente psicótico con el que Holland retiene las cosas, de manera que en la habitación de Niles puede observarse en uno de los planos un dibujo hecho a mano supuestamente por él y colgado de la pared. La representación se detiene ahí un instante para ofrecérnoslo sutilmente, se trata de un rostro, arriba un nombre: `Bruno Hauptmann´ (49), el supuesto secuestrador de bebés del caso Lindbergh.

6.1.9. El horror: el hermano muerto. La madre

No podemos concluir este acercamiento a lo siniestro en *El otro*, sin citar, al menos, dos secuencias que descartamos en la elección como secuencia tipo de lo siniestro. Finalmente nos decantamos por escoger la protagonizada por «el ángel del día más brillante», debido a que a su sugerente potencia visual y temática se le une la íntima relación que se desarrolla en la obra entre Ada y Niles, mucho más intensa que la que este tiene con su recluida madre.

6.1.9.1 El hermano muerto

La primera de esas dos secuencias tiene lugar tras darnos la información en la secuencia del cementerio de que el hermano de Niles murió hace tiempo (50). Más tarde, Holland, en plena noche, llama a Niles desde un fuera de campo del que nos llega su silueta recortada en la puerta entreabierta (51). Es tras haberse concretado su muerte a partir de las letras escritas en su lapida cuando al reaparecer a partir de una sombra, Holland será asociado por primera vez al sonido del viento extradiegético, o intradiegético para ser más precisos, si aceptamos que Holland sucede en la mente de su hermano. Niles descenderá las escaleras guiado por él y por

medio de un *flashback* presenciaremos cómo, incitado supuestamente por el propio Holland, le amputó el dedo en su velatorio para obtener el anillo de los Perry que este portaba consigo. Y lo hará con las mismas tijeras de podar con las que cortó una flor para su madre.

50 51

6.1.9.2 La madre (1h 17´40´´-1h 19´45´´)

52 53

El cuerpo de la madre de Niles acaba siendo el contenedor desde el que reverbera el puro horror de la existencia ante el desborde de lo siniestro (52). A través de su mirada muda podemos asomarnos a su angustia (53, 54), a la experiencia intransmible del horror en toda su expresión. En ella lo más íntimo y familiar que engendró su cuerpo, Niles, lo más amado, retorna como extraño, encarnación pura de lo siniestro que se empeña en la repetición cuando le trae los libros de la biblioteca a su madre y le afirma que ahora es él quien le lee. Justo Niles, aquel que no ha tenido un relato donde sostenerse, se hace detentador de la palabra y el cuento que narra a su madre.

«*Cuando eráis pequeños siempre os leía libros, ahora me los lees tú*», le dijo su madre en una mañana radiante que va a revolverse siniestra cuando sea evocada días más tarde y Niles le lea ahora a esa madre que ha dejado inválida y muda. En ese lapso temporal dos muertes han tenido lugar, la del padre y la del primogénito, Holland. Quien queda en ese *ahora* para leerle y articular la palabra es su hijo, precisamente aquel que es incapaz de moverse en la realidad del orden simbólico, aquel ser amado que se ha vuelto extraño, encarnación absoluta del horror ante sus ojos. Por eso la madre tiene clavada su mirada en él de forma obsesiva, o en la dirección en que intuye su presencia (40) como vimos en el desenlace.

Lo que va a leerle ahora Niles a una madre que no puede huir, que existe ante él muda de espanto, es aquel cuento que sabe que le desagrada y que es el favorito de Holland, *El niño robado*[5] (55). Se trata de un cuento basado en las creencias ancestrales de suplantación y rapto de bebés por criaturas sobrenaturales por medio del cual lo real del delirio de Niles rebasa la malla del lenguaje deslizando sus intenciones inconscientes precisamente a través de las palabras. Antes de comenzar la lectura Niles le ha anunciado a su madre la llegada del bebé y esta ha intuido, apresada en su silencio inmóvil, el desenlace que no puede impedir y le confirma el relato que lee Niles, con esos duendes que roban al bebé (55). La angustia fija, enloquecida, que trasluce el fondo de los ojos de su madre, que no puede apartar la vista del objeto de su vértigo, Niles, surge desde el abismo del puro horror, su profundidad solo puede intuirse en lo que alcanzamos a ver de su mirada desbordada, un simple reflejo de lo que esconde. Lo siniestro es la mueca del espanto inscrita en su rostro pálido de labios rojos, el contrapunto perfecto de su silencio, el eco de lo real donde resuena lo siniestro a través de las palabras acogedoras e inocentes que le dedica su hijo.

54

55

Nada puede dar cuenta de la angustia de esa madre, solo la parodia grotesca del cuento en boca de su hijo. La expresividad de su mirada es la reverberación que nos alcanza del profundo horror de lo real (54). Lo siniestro en *El otro* habita en el código que le sirve de referencia, está en estrecha relación con él, tensa los límites del MRI que pretenden sostener la verosimilitud de lo narrado y en relación a ellos hace surgir lo siniestro a partir de la incertidumbre, del resto interpretativo de sus códigos, principalmente el *raccord* de mirada.

> El realismo aparece siempre como el rasgo que se atribuye a los textos que, para cada época y sociedad, participan del sistema de representación dominante, en tanto que este constituye, para esa sociedad y en esa época, el modelo de lo que se entiende por realidad (González Requena, 2007: 49).

6.2.
Expediente Warren: el caso Enfield
(*The Conjuring 2,* James Wan, 2016)

6.2.1. El terror hoy: Hollywood y James Wan

Más de cuarenta años transcurren entre la película de Mulligan y la secuela de James Wan de *Expediente Warren*, en ese lapso de tiempo que las separa se desenvuelve el cine de Lynch del que nos ocuparemos en la tercera parte de esta investigación, de *Cabeza borradora* (*Eraserhead,* 1977) a la que hasta el momento es su última película, *Inland Empire* (2006).

Expediente Warren 2[6] nos permite ocuparnos de lo siniestro en el cine actual producido en Hollywood. Su género, el terror, ha sufrido un repunte en el número de títulos ofrecidos por la industria durante los últimos años, en el contexto social que va de la caída de las torres gemelas (2001) a la persistente y profunda crisis económica que sufre la inmensa mayoría de la población.

> El cine de terror afecta al inconsciente del espectador *precisamente* por su condición de género, con sus convenciones y sus reglas que afectan a la humanidad como colectivo, y, viceversa, la comprehensión del cine de terror como el género que es *precisamente* a causa de su relación con el inconsciente colectivo, cuyas estructuras arquetípicas sirven de molde para la canalización de los fantasmas reprimidos (Losilla, 1993:57).

Los tentáculos del capitalismo desatado se extienden de forma global, sus miserias son las mismas a un lado y otro de occidente, el ansía por consumir que sigue siendo inoculada desata en plena crisis su rostro más abyecto. El foco de la publicidad sobre el producto de consumo se desplaza ahora de la ostentación del objeto al afecto nostálgico que este genera por el íntimo

vínculo de cercanía con que se asocia a nuestras vivencias y recuerdos placenteros. Obtenerlo implica obtener la felicidad intangible, el amor, la amistad, la familia, se vertebran en torno a él. Lo extimo del capitalismo cierra el círculo, se nos presenta descarnado con esta variante en la seducción del objeto de consumo, nos viene a decir que su rostro familiar, su horror, nos ha acompañado siempre. Y se adapta, siempre se adapta. El mensaje es claro: hay que ser feliz a toda costa, pese a la adversidad, cueste lo que cueste. Pocas cosas más siniestras que este mensaje de sonriente felicidad sobre la miseria cotidiana que nos envuelve y que es además también un síntoma de la cínica soberbia con la que el capitalismo se siente incuestionable. El terror en estas crisis tiene sin embargo un alcance profundo y afecta a lo más básico, el último y más íntimo miedo es el miedo a perder la casa en forma de deshaucio y con ello lo familiar que, por otro lado, es más voluble que nunca.

El terror que ronda ahí fuera puede abrirse paso hasta instalarse también en el hogar, amenazándolo. La casa (hipotecada, precaria) y la familia (desestructurada, en paro) han dejado de ser lugares seguros, el pánico y la ansiedad a perderlas se extiende mientras el discurso objetivo y científico que excluye al sujeto gobierna, asumido por el capitalismo y el dato económico. Estamos individualizados en un eterno presente hiperconectado que es paradójicamente social y líquido. De todos estos factores que nutren el horror cotidiano actual, tangible y muy real que envuelve a la familia, da buena cuenta el cine de terror de James Wan.

Elegir la segunda parte de *Expediente Warren* nos permite además acercarnos al tratamiento de las secuelas de Hollywood y comprobar cómo se representa lo siniestro en una obra que surge como respuesta a una demanda todavía más concreta, en cuanto a que acota aún más las expectativas del film enmarcándolo a una continuación de contenidos y protagonistas ya vistos (*dèjá vu*) en la antecesora. A priori hay un margen estrecho donde ser original: industria de Hollywood poco amante de los riesgos formales, objetivo principal de satisfacción a la demanda en el género en el que se cataloga la película y dentro de este, además, el referente de la antecesora que subraya la dirección de lo esperado por la mayoría del público. En suma: `más de lo mismo de lo mismo´, es decir, la exigencia de volver a ser sorprendido pero, por paradójico que pueda parecer, dentro de los márgenes de lo de siempre, de lo reconocible formalmente como cine en la representación hegemónica de Hollywood.

Al ocuparnos de *El beso mortal,* citamos a Palao (2007) para señalar la deriva hacia el *thriller* que adquieren la mayoría de las películas aun en sus tramas secundarias. Por otra parte el método deductivo del investigador clásico que era guiado en ocasiones por la intuición[7], ha ido trasladándose progresivamente hacia la prueba objetiva irrefutable y científica del dato y la imagen. La proliferación de los dispositivos de captación audiovisual en los últimos tiempos problematiza la cuestión del punto de vista a la vez que contribuye a la consideración de la imagen registrada como prueba definitiva detentadora de la verdad objetiva[8].

Puede parecer que estas cuestiones no tengan nada que ver con lo siniestro, pero todo lo contrario, ya que el fenómeno se manifiesta a través de las fisuras que aparecen en los

discursos dominantes de representación, y ahí juega un papel fundamental el MRI en el imaginario colectivo audiovisual. Ciñéndonos a nuestro ámbito de estudio, el cine, el modo de representación hegemónico de Hollywood es idóneo para, a partir de su apariencia de invisibilidad y continuidad suturada por el *raccord*, articular discursos con apariencia objetiva de verdad, ocultando al sujeto enunciador[9].

En consonancia con este contexto socio-económico esa deriva del *thriller* cinematográfico de Hollywood ha pasado de lo subjetivo de la intuición y el saber, a lo objetivo del dato mediado por un dispositivo. `Evolución´ a la que no es ajeno cierta parte del género de terror. Un ejemplo muy representativo de todo ello lo encontramos en las tres primeras películas de la saga de *El exorcista* compuesta por: *El exorcista* (*The Exorcist,* William Friedkin, 1973), *El exorcista II, el hereje* (*The Exorcist II: the heretic*, John Boorman, 1977) y *El Exorcista III* (*The Exorcist III,* William Peter Blatty, 1990). En ellas se evidencia todo este proceso que conduce del terror al *thriller* policíaco con tintes paranormales, mediados por el protagonista detentador del orden social y destinado a enfrentarse al mal que amenaza con instalarse en su sostén primordial, la familia. Nos explicamos; en *El exorcista* ante lo que le sucede a la niña, Regan, la ciencia se muestra impotente para hacerse cargo del fenómeno, para ceñirlo a lo conocido y darle solución aplicando un método. Serán el padre Karras ayudado por otro representante de la iglesia experto en exorcismos, el padre Merrin, los encargados de enfrentarse a un mal demoníaco mediante la fe, es decir, a partir de lo subjetivo y de la simbología del ritual de la palabra como arma para contener al diablo que se manifiesta en Regan.

En la segunda parte de la saga el peso de la psiquiatría se acrecienta con la presencia de la Doctora Tuskin, que casi comparte protagonismo con la fe que representa aquel designado a luchar contra lo demoníaco, el padre Philip Lamont. Tanto es así que el religioso, junto con la doctora Tuskin, utilizan la regresión de la hipnosis para acceder al mal que sigue latente en el inconsciente de Regan. La creencia de la fe se vale de la psiquiatría para triunfar sobre el mal accediendo al inconsciente. Este matiz diferencial con su antecesora no puede obviarse, sobre todo cuando trece años después, en *El exorcista III*, inmersa ya en plena posmodernidad cinematográfica, la figura del religioso desaparece y el protagonista pasa a ser, nada casualmente, el representante de la ley, un teniente de policía que busca mediante indicios y pistas la prueba objetiva que cierre el caso a una realidad donde la ley es aplicable a un culpable que es tangible y puede ser detenido. El demonio pasa a ser una especie de abstracción del asesino en serie y el *thriller* convive con el terror.

Toda esta breve radiografía de la deriva de cierta parte del género de terror paranormal o de posesiones hacia el *thriller* que ejemplifica perfectamente la saga de *El exorcista*, viene al caso porque *Expediente Warren 2* se va a mover entre esas dos aguas: entre la fe en el sujeto y la prueba objetiva, y va a tomar partido. De hecho, el núcleo temático principal de los dípticos de terror dirigidos por James Wan: *Expediente Warren* (*The Conjuring*, 2013), *Expediente Warren 2* (*The conjuring 2*, 2016), *Insidious* (2010) e *Insidious 2* (2013), es la familia, que es presa del

horror que se instala en su hogar y es asediada por un mal desconocido que amenaza con poseer precisamente lo familiar, lo más querido e íntimo. Sin embargo, lo que finalmente les permite sostenerse frente al mal es la fe o creencia en la palabra del otro frente a la evidencia audiovisual objetiva.

Para los Warren las imágenes son un registro, un archivo que solo puede ser válido mediado por el testimonio de aquellos que estuvieron allí[10] pero que, como veremos a continuación, por sí mismas no sirven como prueba infalible. Aunque paradójicamente son esas las pruebas que necesitan recoger para que la Iglesia católica que les encarga la investigación de los casos pueda conceder un exorcismo. Tiempos confusos, sin duda, cuando los representantes más altos de la fe necesitan de la prueba de la imagen registrada, objetiva. Pero lo siniestro es manifestación de lo real que desborda y los dispositivos para acotar la realidad se verán incapaces de dar cuenta de su experiencia. Los Warren se presentan como investigadores de lo paranormal. El conocimiento de lo oculto, su simbología y ritos, la percepción extrasensorial de Lorraine y la capacidad para exorcizar de Ed, se van a combinar con la aplicación de los medios audiovisuales para tratar de registrar el paso del fenómeno paranormal.

Expediente Warren 2 nos permite acercarnos a la última obra de terror realizada por James Wan, un director que parece haberse especializado en el género y que se desenvuelve en los parámetros de la industria de Hollywood. Conserva dentro de ella un estilo reconocible que presenta unas constantes temáticas, tanto en las dos primeras *Insidious* como en los *Expediente Warren,* y que ya pueden detectarse en obras anteriores como *Saw* (2004) o *Silencio desde el mal* (*Dead Silence,* 1997). La autonomía de la cámara en *Expediente Warren 2* va a ser decisiva para introducir lo siniestro a partir de una mirada que, como un fantasma, no encuentra limitaciones ni barreras físicas y surge muchas veces desde el exterior para introducirse en el interior del hogar como si tuviese voluntad propia. Se trata de una mirada que, cómo veremos en el arranque, parece acudir a una llamada, a una voz que comienza a narrar una historia. Pero solo lo parece, porque que no es dócil, en su ambigüedad divina o diabólica conserva la libertad ante aquello que contempla respecto al relato que comienza.

6.2.2. Sinopsis

Lorraine (Vera Farmiga) y Ed Warren (Patrick Wilson) se encargan de investigar sucesos paranormales que les asigna el Vaticano. Lorraine posee un don especial para establecer comunicación con los espíritus, pero en las últimas sesiones un ente diabólico que se presenta con el hábito de una monja aparece para mostrarle la visión de la muerte de Ed. Es 1977 en Inglaterra una humilde familia, los Hodgson, compuesta por una madre, Peggy (Frances O´Connor) y sus cuatro hijos: dos niñas, Janet (Madison Wolfe) y Margaret (Lauren Esposito) y dos niños, Johnny (Patrick McAuley) y Billy (Benjamin High), tratan de salir adelante tras el abandono del padre. Una noche Janet despierta en el salón y a partir de ahí los sucesos extraños comienzan a sucederse. Billy, el pequeño de los hermanos, tiene problemas de dicción, Janet intenta ayudarle acompasando una canción con la imagen en movimiento que

les ofrece un zootropo, protagonizado por una figura: `El hombre retorcido´ (The *Crooked Man*). Los sucesos extraños comienzan a intensificarse esa misma noche, Janet habla en sueños con una voz vieja y masculina. A la mañana siguiente una presencia se manifiesta cuando Janet trata de ver la televisión en el salón. En Estados Unidos, Lorraine, asustada por la visión de la muerte de Ed trata de convencerle de que no acepten nuevos casos, pero mientras tanto en casa de los Hodgson el asedio del ente a Janet se intensifica y la familia huye a refugiarse a casa de unos amigos que viven frente a ellos. Lorraine por su parte sufre otra pesadilla en la que un ser demoníaco le vuelve a mostrar la muerte de Ed. Lorraine le pregunta al espectro cuál es su nombre, pero este, aparentemente, no responde.

En Enfield un programa de televisión da cobertura a los sucesos de la familia con la presencia de un investigador de lo paranormal, Maurice Grosse (Simon McBurney). Janet sufre una posesión ante las cámaras, la voz que surge de ella dice llamarse Bill Wilkins (Bob Adrian) y afirma ser el dueño de la casa y haber muerto en el sillón del salón. Peggy y sus hijos duermen en la casa de los vecinos cuando por la noche Billy se encuentra con la figura de `El hombre retorcido´ que resulta ser Janet poseída. Finalmente, un representante de la iglesia propone a los Warren que investiguen el caso Enfield, Lorraine es reacia porque teme la muerte de Ed, pero este la convence. Una vez allí Ed contacta con Bill a través de Janet, este parece pedirle auxilio antes de desvanecerse pero esa misma noche Janet es víctima de otro episodio de acoso del espíritu de Bill con los Warren como testigos. En plena navidad Janet sufre otra posesión, la cocina es destrozada, pero una instalación oculta de vídeo muestra a Janet rompiendo todo su mobiliario. Las imágenes, ofrecidas por la escéptica Anita Gregory (Franka Potente) inducen a pensar que todo fue un montaje y el equipo, incluido Ed y Lorraine, abandona a la familia. Al quedarse sola, Janet confiesa a sus hermanos que Bill la obligó a simularlo todo ante las cámaras bajo la amenaza de matarlos a todos.

En el tren de regreso, Lorraine y Ed cruzan las grabaciones de las voces de Janet poseída por Bill y hallan un mensaje oculto del propio Bill Wilkins pidiendo auxilio, pues su espíritu está retenido por otro más poderoso, aquel que aparecía en los sueños de Lorraine. Los Warren deciden entonces regresar, pero en su ausencia la posesión de Janet ha desencadenado toda su virulencia. Al llegar allí el ente gobierna la casa y les impide entrar, Ed logra acceder por el sótano pero Lorraine no lo consigue y queda fuera tratando de recordar alguna pista de entre sus sueños que le dé el nombre del ente al que se enfrentan, lo que le permitirá exorcizarlo. Finalmente lo recuerda, es Valak. Ed se abre paso con dificultades hasta el piso superior donde Janet, maniatada por el espíritu, está a punto de lanzarse al vacío por la ventana. Ed logra sostenerla en el último instante, Lorraine alcanza el piso superior y descubre, junto a Ed y Janet, a Valak. Lorraine pronuncia su nombre y este se desvanece. La posesión ha finalizado, Janet ha sido liberada y los Warren regresan a casa.

6.2.3. Consideraciones previas: ejes temáticos en el cine de terror de James Wan. Un plano-tipo. La cámara espectral

«*Después de todo lo que hemos visto ya casi nada nos asusta a ninguno de los dos*». Así arranca el relato la voz *over* de Lorraine cuando la cámara se adentra en el umbral del hogar. Esa primera frase que supuestamente engloba a Ed y Lorraine, es también una velada confesión del director al espectador ante el que expone abiertamente su temor y su duda: ¿cómo volver a asustarte después de todo lo que hemos visto? ¿Cómo responder a toda esa expectativa del género con la gran cantidad de películas de terror que han pasado ya ante tus ojos, espectador?

Y entonces la aceptación del reto, porque tras una pausa la voz continúa «*…pero esto…este caso, sigue inquietándome*». Es decir, pese a todo lo que ya has visto, voy a cumplir con lo pactado y sorprenderte, voy a ofrecerte algo que va a responder a lo que buscas. ¿Y cómo va a hacerlo? la voz de Lorraine impulsa el relato, pero la mirada va a gozar de una libertad inquietante a lo largo de toda la película.

1

1B

El primer plano (1) que ofrece el film (34´´- 1´24´´) situado en PG aéreo nos muestra en su parte inferior una serie de casas muy similares, dejando un amplio espacio para un cielo irreal. Esa serie de casas prácticamente idénticas evidencian icónicamente el temor de la frase ¿Cuántas películas de casas encantadas hemos visto? ¿Cómo distinguirse entre ellas? La cámara retrocede y se adentra en una de ellas. Sin embargo, es importante observar que la enunciación ha iniciado ya su *travelling* de retroceso antes de que la voz inicie el relato. Una advertencia, pues, sobre la cualidad fantasmal de esa mirada, porque no solo parte desde un enclave celestial, sino que traspasa el cristal (1B) adentrándose en el hogar, algo físicamente imposible, ningún cuerpo puede atravesar objetos sólidos. La barrera que supone ese cristal sería infranqueable para el dispositivo cinematográfico, pero no para una mirada espectral, vagante, que además declara su condición viviente al atravesar la ventana y dejar a su paso el vaho de su aliento, la huella y el calor de su presencia incorpórea en el cristal, como subraya además el efecto sonoro que acompaña la superación de ese umbral y degenera en un *drone* sonoro.

1C 1D

La mirada que estaba en el exterior ha regresado con el *travelling* de retroceso al hogar. El terror rondaba muy próximo, el desplazamiento continúa y el plano se abre a contraluz (1C) para dejar el aliento sobre el cristal en duda, podría ser un efecto de esa luz blanquecina que inunda esa buhardilla (1D). Aparece el rótulo de situación, «*Amityville, New York,* 1976»*,* la cámara finaliza su movimiento ofreciendo un PG frontal del interior de la estancia, a la izquierda hay un micro ya instalado, entra en plano Drew Thomas (Shannon Kook) y desde el eje frontal instala una cámara fotográfica ante nosotros que nos posiciona como espectadores. La puesta en escena muestra ya las herramientas de registro audiovisual que se utilizarán en el film para retener el instante y obtener la prueba objetiva del paso de alguna presencia, porque esos dispositivos son capaces de captar y registrar frecuencias imperceptibles para el ojo y oído humano.

Así, este primer plano de la película muestra las claves interpretativas del film que se va a desarrollar ante nosotros, señala a Lorraine como narradora en primera persona, homodiegética, aunque su voz va a desaparecer tras lanzar un relato del que se hará cargo la cámara como ente enunciador, sin embargo, la independencia de la mirada será el rasgo de estilo fundamental. No podemos dejar de recordar aquí la herencia manierista, concretamente aquel primer plano que comentamos en *Solo el cielo lo sabe,* cuando en 1955 Douglas Sirk inauguraba igualmente el film posicionando la cámara en las alturas, para advertirnos que esa mirada celestial iba a descender sobre el relato para abrirlo a un sentido siniestro en momentos significativos del film al conservar una puntual independencia.

Plano inicial: *Expediente Warren 2* (2016). Plano inicial: *Solo el cielo lo sabe* (1955)

A partir de este primer plano de *Expediente Warren 2* la voz de Lorraine se adentra ya en el caso que les ocupa y sitúa al espectador en él. El siguiente plano en un ángulo picado y esquinado, continúa el descenso de Drew por las escaleras hacia el piso inferior mediante un desplazamiento breve y rápido, esa mirada, pues, es una presencia que observa. El tercer plano de la serie sigue su recorrido hasta alcanzar el salón donde están los Warren. El espacio del hogar se muestra y fracciona en tres planos para situarnos en la acción que después se va a

desplegar en él. Si la mirada espectral se introduce en el hogar obviando las barreras físicas, ahora observa y desciende desde la planta superior por las escaleras (2) y antes de llegar al comedor muestra la puerta cerrada del sótano (3), allá donde el ente, Valak, va a mostrarse acto seguido ante Lorraine para anunciarle la muerte de Ed (5).

2

3

4

5

Estos tres primeros planos nos traen los mismos espacios que tendrán que recorrer en sentido inverso en el desenlace Ed y Lorraine para expulsar al ente que habrá tomado posesión de Janet. Antes, Lorraine deberá ser capaz de recordar el nombre del demonio que permanecía oculto en su inconsciente, representado por el sótano y reprimido ante la imagen de Ed muerto que ese demonio le antepone. Como veremos, el horror, Valak, se nutre de la angustia y habita en lo real que escapa a la malla simbólica del lenguaje.

Por otra parte esos planos picados de la casa (2, 4) traen de nuevo la relación topográfica entre la superficie y lo ascendente con lo descedente y oculto del sótano (reprimido, inconsciente), conectados por las escaleras. En sus ángulos picados presentan además el hogar como un lugar denso, abigarrado y asfixiante, difícilmente habitable.

Twin Peaks (1989), episodio piloto. *Twin Peaks: fuego camina conmigo.*

Unas escaleras que señalan el tránsito hacia el angustioso encuentro con algo incrustado en el seno de lo familiar y que dialogan con esos encuadres en contrapicado en las que la madre de Laura Palmer intuyó la muerte de su hija en el episodio piloto de *Twin Peaks*. Un plano que encuentra la pesadillesca réplica años más tarde en idéntico emplazamiento, con la figura de Leland en la película *Twin Peaks: fuego camina conmigo*.

6.2.4. Una mirada invasora. De `El hombre retorcido´ al deseo Janet

La mirada espectral que vimos en el arranque invadirá en un largo plano secuencia (5-5I) (11´51´´- 12´41) el espacio de los Hodgson a través de un *travelling* que traspasa también el cristal de su ventana superior y que esta vez no es de retroceso, sino de avance firme, escrutador, hacia ese hogar mientras se escucha la primera llamada, el primer síntoma de debilidad: el *leitmotiv* del zootropo `*Crooked man´* (`El hombre retorcido[11´]), con el que el pequeño de los Hodgson trata de aprender a comunicarse, de articular la continuidad de las palabras sin conseguirlo. Sabemos por la secuencia previa que hay una ausencia en los Hodgson, la del padre que da el apellido a esa familia a la que abandonó completamente.

El ente sin cuerpo del fantasma invade el hogar en un largo plano secuencia que recorre sus espacios, recurso estilístico que Wan ya empleó en la antecesora, *Experiente Warren*. El fantasma se desplaza en esa mirada flotante y nosotros nos introducimos con él en el espacio de la casa. Pero este plano secuencia no es vacuo virtuosismo visual, cumple varias funciones, por un lado permite posicionarnos en la ubicuidad de esa mirada etérea, imparable y omnisciente, puro cine, por otro nos permite reconocer con ella el espacio de lo familiar desde su siniestra presencia.

Allí los Hodgson nos son presentados en su cotidianeidad utilizando como pretexto sus acciones para encadenar la transición de unos a otros. Vamos de Johnny (5B, 5C) a Peggy y Billy (5D, 5E), de estos a Margaret (5F), donde la mirada vuelve a traspasar el cristal de la habitación para después de observarla y continuar el *travelling* tras ella (5G), alcanzar el dormitorio, desembocar en Janet (5H, 5I) y detenerse a su espalda. Y todo ello mientras nos hemos ubicado espacialmente en la disposición de la casa.

5

5A

5B

5C

5D

5E

5F

5G

5H

5I

Ahí finaliza el plano secuencia. Tras apoyarnos por corte en otro de Margaret que permite anclar en ella la subjetividad del plano siguiente (6), vamos a descubrir qué hace Janet ahí, de espaldas: Janet, juega a la ouija. Margaret se une al juego, invoca a los espíritus mientras Janet cierra los ojos y desea (7). ¿Y qué deseo formula Janet como pregunta? Pues el que va a desencadenarlo todo: «¿*va a volver papá*?».

6

7

Va a ser la petición de ese deseo el que desencadene lo siniestro, algo va a regresar valiéndose del vacío que el padre ha dejado en esa familia para tomar su posición. El fantasma de Bill Wilkins es un padre que vuelve al hogar para ocupar en ese sofá el lugar que era suyo. Como él mismo dice: «*he venido a ver a mi familia, pero ya no están aquí*». Porque además de

ubicarnos en el espacio principal de la acción, esa mirada que se ha adentrado en la casa de los Hodgson es una presencia que ha tomado buena nota de la fragilidad de esa familia en la que falta uno de sus miembros y de ese deseo de que un padre retorne.

Esa cámara que se introduce decidida atravesando el cristal de la ventana (5) escucha desde el exterior un sonido, una llamada, el tema musical del zootropo de `El hombre retorcido´. Es decir detecta el síntoma, la primera debilidad de uno de ellos, la dicción defectuosa de Billy, por ello más tarde Valak va a encarnarse en ese `Hombre retorcido´. Con la debilidad de Billy se introduce la mirada espectral en el hogar y la secuencia que inició su recorrido finaliza con otra, la petición de Janet, su nostalgia del padre: que papá vuelva a casa. Valak sabrá dónde y a quién atacar.

El ente, como nos informará más tarde Lorraine, busca las debilidades para filtrarse por ellas y tomar posesión de los cuerpos, cuestión que es trasladada por Wan al plano formal mediante esa mirada autónoma, presencia inquieta y volátil que observa a los Hodgson. Valak detecta que los dos hermanos comparten la misma carencia, la ausencia del padre, la de Bill es síntoma de lo que Janet explicita con palabras. El ente elige el deseo de esta última para asediarla hasta poseerla pero utiliza también la debilidad de Billy, su problema con las palabras, esas que el padre da. Tendremos ocasión de ocuparnos después de esta última ya que `El hombre retorcido´ protagoniza la secuencia que hemos escogido como representativa de lo siniestro en este film.

6.2.5. El padre ausente regresa. La voz frente a la imagen

El padre que se ausenta, que tiene dificultades para asumir su figura intercesora de la ley en la familia, es una constante en las obras precedentes de Wan, *Expediente Warren* e *Insidious*. En ambas la presencia paterna falta en el hogar cuando lo paranormal comienza a manifestarse, en *Expediente Warren* por los motivos laborales de Roger, por la tendencia a huir de los problemas en el caso de Josh en *Insidious*[12]. *Expediente Warren 2* lleva hasta las últimas consecuencias la total ausencia de ese padre, pues nada sabremos de él más que las huellas de su paso en forma de apellido (los Hodgson) en esa familia, lo referenciado por su mujer y el amor frustrado de Janet que desea su retorno, rellenar su vacío. Esta ausencia del padre, que queda constantemente remarcada a lo largo de todo el film, vamos a abordarla en este epígrafe.

La película comienza con uno de los múltiples rasgos en común que presenta con su predecesora, la inclusión de un prólogo que podría ser un cortometraje que antecede a los títulos de crédito. Si en la primera parte se centró en la muñeca Anabelle, aquí será una regresión médium de Lorraine a la masacre que tuvo lugar en la casa de Amityville. Allí se producirá su primer encuentro con Valak y se lanzará el objetivo a cumplir para reintegrar el orden tanto en su caso como en el de Janet: saber cuál es el nombre del demonio que comparten. La conexión entre lo reprimido de Lorraine y Janet las une: Lorraine sabía del

nombre del ente, Valak, pero estaba oculto en su memoria, reprimido bajo el horror de la imagen de Ed muerto con que este la martiriza. Janet desea que su padre regrese, pero este ni va a hacerlo ni ha dejado ninguna atadura simbólica con la que poder suturarle, se ha llevado con él hasta la voz, pues ni siquiera dejó los discos de Elvis que tanto gustaban a sus hijos. Por eso el ente demoníaco que habita en lo real, en el reverso siniestro de lo familiar, puede posicionarse en su vacío y acosar a los Hodgson hasta poseer a Janet.

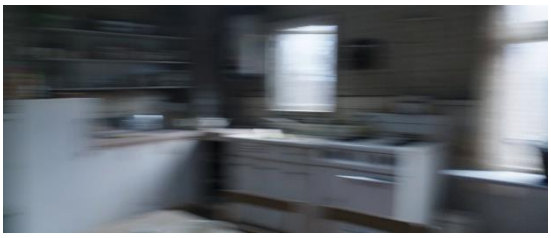
En ese preámbulo del arranque del film, Lorraine regresa a Amitivylle y ocupa el lugar del hijo mayor de los DeFeo, Ronnie, en el momento de asesinar a su familia. Pues bien, puede parecer anecdótico pero el único miembro de la familia al que no tiene necesidad de matar porque ya aparece muerto es, precisamente, el padre (7). En consecuencia, el padre muerto es el único que no aparece retratado individualmente (8) en esos rostros fotografíados[13] que se insertan en el momento de cada una de las muertes.

7

8

La breve secuencia que reúne por primera vez al completo a la familia Hodgson en casa (10´50´´- 11´50), nos la presenta desestructurada y en el umbral de la pobreza, la bisagra donde se solapan ambas cuestiones se encuentra en el padre que no está y nada quiere saber de ellos. La conversación telefónica de Peggy desvela ya en *off* y antes siquiera de presentarse, que este mes no podrá pagar el alquiler porque su marido lleva sin pasarle la manutención tres meses. Es justo entonces cuando el dispositivo realiza un violento giro de 180 grados mediante un rápido barrido (9B) sobre su eje para pasar de la imagen de Peggy (9) a la de los hijos que llegan. El fugaz movimiento muestra la reacción de la mirada, reivindica su presencia como ente autónomo sensible ante lo que allí acontece, la llegada de los hijos al hogar (9C). Ese rápido giro es también recurso formal que traslada y une a todos los integrantes en un solo plano en el común problema familiar.

9



9B

9C

Dos espacios componen esa secuencia, la cocina donde está la madre y a la que llegan los hijos y el salón en el que destaca el sofá desocupado, el espacio vacío del padre que se muestra precisamente tras la discusión (10). Ese plano es también el primero de una serie de espacios del hogar que después nos presentará la película. Pero justo el del sofá que subraya una falta es el último de la secuencia y el que precede a ese largo plano secuencia que invade el hogar a través de la ventana que hemos comentado anteriormente.

La debilidad de esa familia ha sido detectada por esa presencia espectral que es una mirada que ve y no puede ser vista. El asedio comienza ocupando el lugar siniestro del deseo que Janet ha verbalizado, por ello esta despierta a los pies del sofá en la primera manifestación paranormal que se produce al despertar de un sueño, cuando se desea y se libera lo reprimido (11).

10

11

Más tarde, Peggy se muestra preocupada por Janet, a la que acusan falsamente de fumar en el colegio. Su madre no cree en su inocencia, afirma sobre ella que ya no le hace caso, mientras esa mirada viva que ya vagaba próxima y aérea al iniciarse el plano, repara en Peggy y se desplaza hasta resaltar de nuevo su naturaleza sobrenatural alcanzando una posición cenital sobre sus cabezas (12, 12B) (16´13´´-17´10´´).

12

12B

Ya en el sótano la conversación resalta de nuevo el problema principal de la familia en boca de su madre: «(*Janet*) *adora a su padre y no supera que se haya largado*». Como podremos comprobar la insistencia en el tema detonante a lo largo de la obra es constante. A esto hay que añadir la preocupación de Peggy al no verse capaz de castigarla ni de sostener la doble posición de padre y madre.

En ese mismo sentido hay que entender la amenaza que hace a Janet el ente acerca de su hermano Billy. Acabamos de ver cómo Janet ayuda a Billy con sus problemas de habla mediante el zootropo, esa noche el espectro tomará precisamente posesión de la voz, del habla de Janet por primera vez tras ver a Billy ante el plano del sofá vacío (13). Billy se levanta a beber agua en plena noche, señal de que ha incumplido la promesa, la palabra que dio a su madre en una secuencia precedente, efectivamente sus hijos «*no le hacen caso*», Billy no sabe del valor simbólico de la palabra, ni siquiera puede articularla correctamente.

13

14

«*Esta es mi casa*» irrumpe entonces la voz poseída de Janet. «*No…de eso nada, vete… ¿Quién eres?*» se responde Janet entresueños, incapaz de reconocer la carencia que muestra su deseo y de la que toma forma el ente y se nutre la pesadilla de lo real, Valak. Es el padre siniestro el que retorna a casa en busca de su familia bajo la apariencia de Bill Wilkins y como le advierte la voz a Janet, va a «*jugar con Billy*».

15

16

La primera aparición del fantasma de Bill Wilkins que acontece acto seguido es en el sofá del salón y discutiéndole a Janet el mando a distancia de la televisión (14). Bill Wilkins aparece tras ella, reflejado en el televisor y a su espalda (15), como una aberración siniestra de su deseo inconsciente. Imagen que remite a otro plano idéntico revelador de lo que se esconde oculto en el inconsciente de Josh en *Insidious*[14] (16).

Prácticamente a mitad del metraje los Warren llegan a Londres para investigar el caso, Lorraine mantiene una conversación con Janet y en paralelo se nos muestra otra de Peggy con

Ed. La primera versa sobre el tema que habrá de salvar a la familia, la creencia en la palabra del otro más allá de toda prueba objetiva. En cambio, la conversación que mantienen Peggy y Ed es, como no, sobre el padre ausente y comienza con un plano del sofá (17), el lugar donde le comunican a Ed que murió Bill Wilkins (1h 07´25´´). En apenas tres planos y más allá de lo explícito de la conversación, la ausencia de ese padre va a quedar subrayada en la puesta en escena y ceñida a ese cuerpo que falta en el sofá.

17

18

El primero de esos planos (17) se centra en el sofá, que será el lugar sobre el que pivota la ausencia del padre en la conversación que va a tener lugar entre Peggy y Ed. Las palabras de la madre en *off* ante el plano del sofá son claras: «*cuando comenzó todo esto Janet empezó a despertarse aquí en mitad de la noche*». Es decir, Janet comenzó a rellenar con su cuerpo su deseo, la presencia paterna que reclama ese sofá.

El siguiente plano conjunto (18) remarca visualmente el vacío, la falta de un cuerpo que habite ese espacio, y lo hace, primero, con el gesto señalando el sofá de Maurice Gross, después con las miradas de Ed y Peggy hacia ese sofá que está medio en sombras bajo una lámpara apagada en oposición a la luz que aparece tras la espalda de la madre, que como le confesará a Ed no puede asumir los roles de esos dos espacios, de padre y madre. Esto es, su luz como madre no basta para cubrir la sombra del otro que falta en su lugar. La misma función de subrayar esa falta cumple el árbol de navidad que aparece en primer término a la derecha del encuadre como símbolo del retorno y el reencuentro de lo familiar por excelencia en el hogar. «*Mi exmarido compró la casa con los muebles cuando nos mudamos*», afirma Peggy, o lo que es lo mismo, ese hogar lo fue antes de otro, que regresa. Resuenan ahora las palabras que repite una y otra vez ese padre siniestro que es Bill Wilkins reclamando su lugar en lo que es suyo: «*esta es mi casa*».

Y finalmente llegamos al tercer plano de la secuencia en PMC (Plano medio conjunto) de Ed y Lorraine (19). Ambos mantienen una conversación sobre su exmarido en la que se nos informa que no se espera su regreso porque ha formado una nueva familia. El tema de la ausencia del padre en torno a la cual gira el diálogo, se completa con el frustrado *raccord* al espacio vacío hacia donde dirigen la mirada Peggy y Ed mientras hablan de él, directamente al fuera de campo, al punto donde sabemos que se encuentra el sofá y donde nadie, o al menos nada humano, sostiene la mirada.

19

En ese diálogo Peggy nos da un dato sobre el padre que va más allá de lo anecdótico en este contexto: «*se llevó toda la música el día que se fue…literalmente, se llevó todos los discos, a los niños le encantaba su colección de Elvis*». La voz del padre como portadora de su presencia, de ese cuerpo que falta, una voz que se articula con palabras sobre las que podría asentarse cierta seguridad simbólica. Justo la que no encuentra Billy, que ante la falta de ese asidero tiene problemas de dicción con las palabras y no entiende el significado de la promesa que incumple a su madre de no comer más galletas.

Elvis como trasunto del padre y de su voz que se ha ido y que, sin cuerpo, falta. Por eso lo que le pregunta Lorraine a Janet justo cuando hemos escuchado ese comentario de Peggy a Ed es lo siguiente: «¿*Sabes cuándo va a hablar la voz*?» (20). O lo que es lo mismo: Janet ¿sabes cuándo va a volver a ocupar tu cuerpo ese padre siniestro que se manifiesta a través de tu voz?

20 21

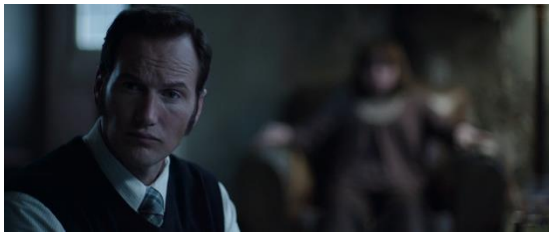
De ahí que más tarde Janet rellene con su cuerpo el espacio vacío del sofá (21) y que desde él tome posesión Billy Wilkins en la comunicación que establece con Ed (1h 09´30´´). Tal como le pide Ed, Janet retiene agua en su boca para evitar la sospecha de ventriloquia, pero esta les pide que se giren, que no la miren, si quieren contactar con él. Ed y Lorraine van a tener pues que confiar en la verdad de su palabra por encima de la evidencia de la imagen, lo que anticipa otro de los ejes temáticos fundamentales en el desenlace de la película, el de la fe, la creencia en la palabra del otro por encima de la evidencia de las pruebas de las imágenes obtenidas por la cámara oculta que, pese a la apariencia, resultarán ser falsas porque nada saben de lo subjetivo, de las intenciones de Janet que se verá obligada más tarde a simular un fraude.

Ed se comunica con la voz del espíritu dándole la espalda a Janet. Este momento se resuelve en un único plano fijo alejado por su duración de las convenciones fílmicas, pues se sostiene durante casi cuatro minutos de duración (1h 11´33´´-1h 15´11´). En él se nos muestra a Ed en primer término a la izquierda del encuadre con Janet al fondo, que pasa a estar desenfocada tras retener el agua en la boca (22A). Pese a la escasa profundidad de campo con la que se

privilegia la atención en Ed, es interesante observar cómo el amplio espacio vacío que este deja en el plano para Janet reclama igualmente nuestra atención pese la escasa nitidez de las imágenes. Al tomar posesión Bill de Janet la luz se apagará dejando el sofá sumido en la penumbra, lo que nos permite apreciar otra de las constantes estilísticas de Wan, sus espacios o rincones oscuros que reclaman la atención en el encuadre y desde donde el mal sugiere su presencia. Ese fondo va a permitir además que, lentamente, sobre la borrosa figura de Janet vaya tomando forma la silueta de Bill (22B). Un Bill que, manejado a su vez por Valak y nutriéndose del deseo frustrado de Janet, lo primero que hace al hablar con Ed es llamarle desde la posición de un padre:

ED: *¿Sabes quién soy?*
BILL: *Ed, Eddie…Edward.*
ED: *Ed, está bien.*
BILL: *Tu padre te llamaba Edward.*

Este plano fijo nos sitúa en una posición privilegiada, somos los únicos que vamos a vislumbrar la figura de Bill en el espacio de Janet, la tensión se va a mantener aportando información que será decisiva en el desenlace con el enigmático grito de auxilio que lanza Bill. Este largo plano vuelve a incidir en la base temática: la imagen por sí misma no es fiable, sí lo es la voz. Esa voz de Bill ante Ed está siendo registrada en un magnetófono que al ser luego cruzada con otra, dará la clave de la verdad frente a las imágenes grabadas en vídeo de Janet, que captadas con cámara oculta nada saben de las circunstancias que mueven al sujeto


22A

22B

22C

Al abandonar Bill el cuerpo de Janet el transfoco vuelve a privilegiar el fondo del plano (22C) justo en el momento en que Ed se vuelve a mirar a Janet. Bill se ha ido y Ed nada ve. Como dejará patente la resolución del enigma, Ed estará más cerca de la verdad desde la intuición que le lleva en el tramo final a escuchar el mensaje que se oculta tras las voz que ante lo evidente de la imagen.

La voz de Bill que en el diálogo anterior con Ed asociamos al padre es otro símbolo de su falta en esa familia. Algo que Ed sabe muy bien: «…*Ed y yo pasaremos tiempo con Peggy y los críos,*

necesitan volver a ser una familia», con estas palabras cierra Lorraine la secuencia que precede a la visita que Ed y Lorraine realizan a los Hodgson y en la que Ed va a hacerse cargo del deseo de Janet cuando, precisamente en navidad, Ed detente por un momento la posición del padre cantándoles el tema de Elvis *Can´t Help Falling in Love*, con una guitarra que aparece en el salón y que resulta ser la que el padre dejó al irse. Es una secuencia en la que Ed trata de suturar ese hueco paterno, el regalo que traen él y Lorraine consigo es un disco de Elvis pero el tocadiscos que puede reproducir la voz grabada no funciona. Ed no renuncia, así que él suplantará la voz de Elvis ante los Hodgson con la guitarra del padre.

La secuencia divide la composición del espacio en planos conjuntos de la familia reunida ante Ed (23) y otros dos que inciden en la profunda intensidad del deseo de Janet. Así, uno está planificado para mostrar a Billy, Margaret y Johnny (24) y otro plano, separado de ellos, se reserva en exclusiva para Janet, a la que además se le otorga una posición privilegiada que muestra su rostro anhelante desde la posición semisubjetiva de Ed, desde el lugar del padre al que este suplanta (25). Ed acaba respondiendo ante ella, sosteniéndola un instante al acabar la canción desde el *raccord* de mirada en contraplano (26): «*Take my hand, take my whole life too*…» dice la letra de la canción y así será literalmente, ya que la mano de Ed sostendrá a Janet en el momento climático del film salvándola de la muerte.

23

24

25

26

Y por cierto, que el *atrezzo* de las películas de Wan posee una fuerte carga simbólica de herencia melodramática que además se implica formalmente en el espacio es algo que vamos a comprobar en esos planos (23). Ese hogar falto de calor y poco acogedor que se muestra desde una dirección artística que escoge colores fríos tiene dos símbolos de lo familiar, a la izquierda el árbol de navidad, a la derecha una hoguera negra y sin fuego, un hogar sin el calor paterno que Janet añora. Ed ocupa momentáneamente ese lugar, algo que mostrará ese mismo plano (23) cuando, en un sutil desplazamiento, Ed tape la hoguera, esto es, cubra con su presencia el calor que allí falta (27).

Una hoguera que en cambio sí que arderá junto al árbol navideño de los Warren cuando Lorraine reclame a Ed que ocupe su posición a partir del imaginario de aquel momento con los

Hodgson que ella también presenció. El tocadiscos en este caso sí funcionará para que con el mismo tema de Elvis, Lorraine y Ed bailen en el epílogo. Un espacio, el de los Warren, que como familia plenamente constituida sí goza de un cromatismo cálido (28).

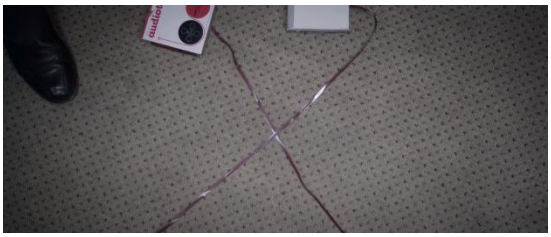
27 28

Centrándonos de nuevo en la secuencia en la que Ed canta ante los Hodgson, sobre ella se insertan unos pocos planos de un montaje alternado que muestran al equipo de Groose llegando a la casa con el despliegue audiovisual para obtener pruebas de lo que allí sucede y mostrar la veracidad o no de los hechos. Entre esos planos destaca uno que muestra la instalación de la cámara de vídeo (28) cuyas imágenes servirán más tarde para acusar de falsedad a los Hodgson. Sin embargo, todos estos planos están recorridos por la voz de Ed que suplanta a Elvis, que marca la dirección de sentido de la obra: la voz prevalece sobre las imágenes, la verdad estará en la voz, en la palabra que el otro nos ofrece para ser creída por encima de toda evidencia externa. Un discurso diametralmente opuesto al imperante en el *thriller* contemporáneo, donde la prueba es la verdad objetivada y científica de la imagen sin sujeto, una verdad que jamás se encuentra en la palabra del otro, siempre sospechosa.

28 29

Por eso el primer error de los Warren es renunciar a la fe que, como les echa en cara Groose, preconizaban y confiar en la prueba del vídeo (29) que les ofrece la escéptica Anita. Ed y Lorraine abandonan en un primer momento a los Hodgson para, ya en el tren, dar con la `prueba´ que demuestra que, efectivamente, Janet *decía* la verdad. Una prueba que obtiene de una forma del todo alejada del método deductivo-científico y que parte desde la intuición de Ed, su saber surge en un golpe de azar, sí, la casualidad y la intuición frente al método, dos cintas de audio analógico caen al suelo y cruzan sus pistas. A partir de esa caída se inicia un juego de planos-contraplanos (30 y 31) que se van cerrando sobre Ed y sobre las pistas de audio. La voz de esas pistas parece responderle a partir de la aproximación del dispositivo sobre ellas hasta alcanzar el rostro de Ed.

30



31

Será entonces cuando surja la inspiración, la idea, el recurso subjetivo impredecible de alguien a partir de su experiencia. Ed y Lorraine cruzan las pistas de audio simultáneamente y la pista se recompone y completa, la voz de Bill Wilkins dejó un mensaje oculto en el que se confirma que su fantasma es víctima de un ente diabólico superior, Valak, auténtico amo de todo el escenario.

Es tras la revelación cuando irrumpe la visión de Bill en Lorraine, justo cuando la voz se hace prevalecer como verdad ante la imagen que antes la encubrió Lorraine accede al espíritu de Bill, el cual le da un acertijo con la clave para exorcizar a Valak: «*se pone y se recibe, está ahí desde tu primer aliento, no lo pides pero te acompaña*». Es el nombre, aquello que cubre lo real y señala a quien lo recibe como sujeto único, irrepetible, inscrito en la realidad. Un nombre, el de Valak, que Lorraine habrá de extraer del recuerdo reprimido[15] y que al pronunciarse ante ese ente de lo real lo concrete y señale, y por eso mismo lo exorcice, desaparezca de la superficie al quedar cubierto por la realidad simbólica de la palabra. Como afirma Lorraine (1h 57´55´´): «*el nombre del demonio nos da poder sobre él*».

6.2.6. La secuencia tipo de lo siniestro (I). `El hombre retorcido´ se libera.

La figura de `El hombre retorcido´ condensa lo reprimido familiar, este es uno de los motivos por el que hemos seleccionado la secuencia protagonizada por dicha figura como la secuencia tipo de lo siniestro en el film frente a otras que se mueven en la misma sintonía, como la de Valak ante Lorraine al saltar a la tercera dimensión tras el cuadro (47´40´´), o las protagonizadas por Bill Wilkins. Pero pensamos que `El Hombre retorcido´ aporta un plus de sentido siniestro al unir en él la carencia familiar que comparten Janet y Billy.

La primera secuencia dedicada al zootropo (18´42´´-19´54´´) de donde surge esta figura viene precedida de un plano de situación del exterior de la casa con un ligero movimiento de ascensión. El siguiente plano continúa la cadencia del movimiento anterior con un *travelling* lateral que parte desde una zona oscura en el lado derecho del encuadre, la mirada se asoma al cuarto de Billy para ver a los hermanos ante el zootropo. La sensación es, una vez más, que accedemos mediados a través de alguien que mira furtivamente sin ser visto (32).

32 33

A continuación la mano de Janet da cuerda al zootropo, Billy está preparado para seguir la breve narración de esa canción: `El hombre retorcido´, que resulta ser una nana tradicional. Los siguientes tres planos centran la atención en el aparato, resaltan a su personaje a partir de planos detalles cada vez más cerrados sobre una imagen en movimiento desde una posición subjetiva (33). La figura de `El hombre retorcido´ que da título a la canción parece moverse mediante una ilusión óptica basada en la persistencia retiniana, es decir, idéntica a la que constituye el cine.

El zootropo es uno de los aparatos precursores del cine, aunque aquí sirve como juguete para que Billy corrija sus problemas de comunicación en su habla, esto es, que aprenda a comunicarse correctamente estableciendo una continuidad con las palabras, una narración, siguiendo el flujo de la canción del zootropo y de la imagen. Lo que hace la letra de esa nana es darle un argumento, una dirección de sentido desde la narración a esa imagen retorcida, pero Billy no lo consigue, o lo consigue solo a medias. Tras una pausa ante su primer fracaso, Janet vuelve a activar el zootropo desde ese punto y Billy tiene un éxito breve y parcial, que sin embargo es festejado como pleno al aparecer la madre y ofrecerle Janet su premio, una galleta.

34 35

Es importante destacar que ante esa incapacidad de Billy de darle una narración a la imagen en movimiento de `El hombre retorcido´ esta figura queda libre, sin un sentido que la fije a un relato. Hay continuidad en la siniestra figura, cine, simulación de movimiento y vida, sin embargo no hay continuidad en la voz de Billy, en las palabras que a través de la canción contaban *su* historia. Por eso, como hace el cine con los deseos, la figura de `El hombre retorcido´ podrá salir de su breve bucle bidimensional en el que ronda atrapado y dar el salto a la tercera dimensión. El hombre retorcido liberado de la malla de las palabras que podrían haberlo ceñido a lo simbólico, encarna el desborde de lo real y lo hace además desde la faz de

lo siniestro, porque su figura retorna, como veremos a continuación, a través de lo que fue familiar y acogedor, a través de su hermana Janet que comparte con él la nostalgia del padre.

Una Janet que, va siendo hora de decirlo, ocupa aquí precisamente el lugar del padre (34, 37). Cuestión que queda bien patente con la aparición de su madre, Peggy, que atareada en otros asuntos no puede ocuparse de Billy. Falta alguien más, lo dijo antes ella misma cargada igual que ahora con la colada (36) (16´20´´) y lo repetirá más tarde ante Ed (1h 08´00´´): no puede hacer de padre y madre a la vez. Peggy observará a Janet y Billy desde el umbral antes de integrarse con ellos en la felicitación final y acostar a Billy (37, 38), pero ya anticipamos que Billy va a faltar a la promesa que hace ahora a su madre de no comer demasiadas galletas. Lógico, pues ante `El hombre retorcido´ Billy muestra que la raíz de sus problemas con las palabras es un síntoma de esa falta de padre. Billy incumple la promesa hecha a su madre porque ignora el valor de unas palabras que no puede articular correctamente.

36

37

38

39

40

Otros dos elementos aparecen asociados al zootropo, las galletas y el vaso de agua. Estos objetos aparecen en plano junto a él al activarlo y detenerlo (35 y 39), además de estar presentes en toda la secuencia (40). Las galletas son el premio que obtiene Billy por su intento y ligan el afecto familiar con su madre y Janet, pero también son las que al incumplir la promesa van a provocar que Billy se levante a mitad de noche a beber más agua, tal como le advirtió su madre. Billy no entiende el significado de la palabra al faltar a la promesa, que su problema continúa se hace patente también en su incapacidad de asimilar la relación de causa-efecto de lo que le cuenta su madre, si come más galletas se levantará en mitad de la noche. Así sucede. En consecuencia, desde donde se inicia la secuencia siguiente es justamente desde la palabra incumplida, el PD del plato de galletas y el vaso vacío (41).

¿Qué sucede entonces? Pues que, como vimos, esa noche el ente tomará posesión de la voz de Janet por primera vez diciéndole que «*esta es su casa*», «*ella es la que sobra aquí*» y que «*está aquí para jugar con Billy*». O lo que es lo mismo, ese deseo de retorno del padre del que se nutre Valak, le recrimina a Janet haber ocupado su posición, la del padre, tratando de corregir la fragilidad de Billy con su dicción, con las palabras. Tanto es así que todo ello sucede, nada casualmente, mientras en paralelo Billy se ha levantado a beber agua. El ente, tal como advirtió a Janet jugará con él.

41

42

6.2.7 La secuencia tipo de lo siniestro (II). El retorno de lo familiar a través de Janet

Este acercamiento previo a `El hombre retorcido´ es el que permite observar su asentamiento en el imaginario familiar de Billy y apreciar la enorme carga siniestra que tendrá en su retorno amenazador desde el cuerpo de Janet en la secuencia que hemos seleccionado (55´51´´- 58´ 41´´). `El hombre retorcido´ es el agradable juego que su hermana utiliza para ayudarle con su problema y también es lo acogedor en la familia, le permite obtener el cariño y el reconocimiento de Janet y de su madre, simbolizado en las preciadas galletas. Así, el instante que precede y provoca el retorno de `El hombre retorcido´ y su salto de dimensión es el de un plano en el que, ante la tristeza de su madre, Billy va a ofrecerle, precisamente, unas galletas (43). Los Hodgson se han refugiado en casa de sus amigos y vecinos, van a dormir en el comedor, Peggy tiene un momento de debilidad y el que acude a consolarla es Billy, que solo puede hacerlo desde la inocencia de un niño que asocia la felicidad al objeto, las galletas, ya que no hay padre/esposo allí para compartir el dolor con su madre.

43

44

44B

45

Como si una mirada exterior hubiese recogido la ausencia que cubre el gesto de Billy con su madre, el siguiente plano se retira mediante un *travelling* de retroceso de esa casa donde se encuentran ahora (44) y mediante un giro de casi 180 grados encuadra la casa de los Hodgson y se aproxima a ella (44B), desplazamiento que se verá continuado con el *raccord* de movimiento cuando, en el siguiente plano, la enunciación se aproxima ya en el interior al zootropo de `El hombre retorcido´(45), que está ahora en la cabaña del pasillo donde jugaba Billy y donde vimos a su madre darle por primera vez las galletas (5E) (12´14´´).

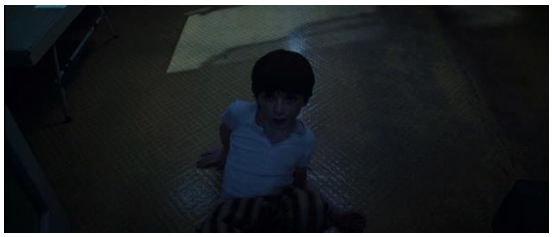
Durante ese *travelling* de aproximación el zootropo se pone lentamente en marcha, escuchamos su *leitmotiv*…La planificación y conexión espacial que se estableció formalmente en el plano exterior anterior está claramente enfocada a conectar no solo dos espacios, sino también dos acciones. Lo que despierta a `El hombre retorcido´ es lo que ha visto esa mirada y lo que vio esa mirada fue a un hijo acudir a consolar a su madre porque no hay padre que lo haga. `El hombre retorcido´ despierta ante la nostalgia del padre y va a convertir el deseo familiar de su retorno en angustia siniestra a través del cuerpo de Janet.

Un PD nos vuelve a mostrar la figura de `El hombre retorcido´ animada a través del bucle circular del zootropo y del trampantojo que comparte con el cine. Entonces algo sucede, la circularidad se rompe y la animación desaparece del espacio que habitaba (46). La sensación que se tiene, precisamente por el efecto óptico, es que `El hombre retorcido´ ha saltado o escapado de su contenedor, como un genio de la lámpara acude animado por el deseo de quien lo convoca.

46

47

`El hombre retorcido´ se convierte por ello en portador de lo siniestro a partir de una figura que representaba lo familiar y acogedor, porque era la depositaria de un momento en el que Janet se mostraba cariñosa y ayudaba a su hermano. De ahí que Valak utilice a Janet (49) para que a partir de ella `El hombre retorcido´ aparezca ante los ojos de Billy (47). El demonio sabe que la angustia siniestra surge a partir del reverso del deseo, de lo que esconde lo familiar y conocido, sabe además que Billy no articula bien la continuidad, que tiene problemas con las palabras y por tanto para comunicar su realidad. Billy no pudo enmarcar esa figura al relato que de ella hace la canción y `El hombre retorcido´ quedó liberado de esa narración que Billy es incapaz de articular. Por eso la figura al aparecer ante él se mueve en sus planos subjetivos de forma irregular, a golpes, tal como habla Billy. El hombre retorcido es imagen liberada sin relato, y por tanto idónea para desbordar lo real ante los ojos de Billy y desatar lo siniestro desde lo familiar que despierta (48).



48 49

6.2.8. Coda

Tras el clímax de la tempestad nocturna del exorcismo, la calma. Una vez exorcizado al demonio madre e hija se funden en un abrazo que encadena con un plano del cielo (50) que inicia la secuencia del canónico final feliz en el que la familia se reintegra, todo, aparentemente, vuelve al orden (2h 03´10´´).

50 51

Esta secuencia comienza con una mirada sobre el cielo que desciende encuadrando la casa de los Hodgson (51) hasta alcanzar la ambulancia donde están Ed y Lorraine. La banda sonora va a reforzar la sensación de clausura y final feliz que el espectador reconoce y es tan propia de la representación hegemónica. Ed le da a Janet su colgante, la cruz, el símbolo que permite la sutura y que Ed le dijo haber conseguido de niño a partir de una experiencia que compartió con su padre. Pero ya en ese plano algo desasosegante comienza a hacerse presente en ese cierre feliz, algo que indica que no todo va bien, que no todo está suturado, que hay un resto. Algo persiste en la imagen que escapa a ese cierre canónico.

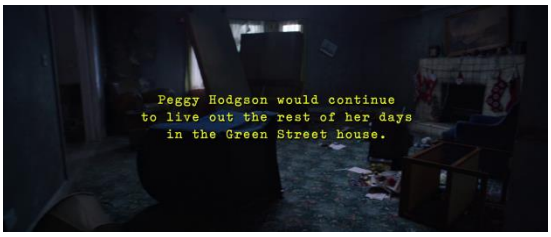
52 53

En la parte superior derecha del encuadre el agujero de lo real persiste en esa ventana que destaca poderosamente en su completa opacidad y que no cesa de hacerse presente, de persistir en la imagen, de estar ahí con ellos (52, 53). Por ello, pese a la plácida escena familiar, la sensibilidad de Lorraine percibe algo a su espalda, la sonrisa en su rostro queda tamizada

por una pátina ambivalente, una duda, como si la intuición de una presencia llamará su atención. Lorraine se gira a la vez que la cámara asciende hasta alcanzar su altura y rebasarla, dejándola fuera de plano mientras su mirada nos señala la dirección del desasosiego por la cual la enunciación asciende hacia ese agujero de la Cosa, la mancha, la ventana negra de lo real que se hace presente.

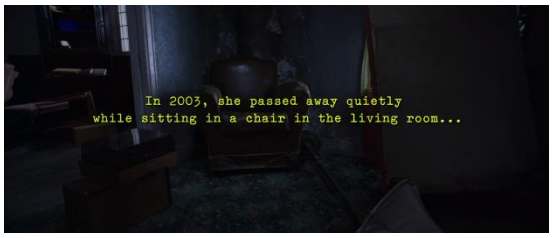
Y entonces aparecen las letras sobre la imagen, el relato parece cerrarse con un final feliz en la `realidad´ del referente fílmico que inspiró el film, el `basado en una historia real´ que envuelve el caso Enfield (54). Así que esas letras aparecen precisamente sobre el agujero de la ventana, tratando de contenerlo, de enmarcarlo en la realidad de la crónica documentada. Pero el siguiente plano nos conduce al interior destrozado de la casa, donde se encuentra el sofá, la mirada vaga con esa autonomía omnipresente que la sitúa más allá del relato, del cierre al que estamos asistiendo. El texto nos lanza al futuro para anunciarnos que Peggy siguió viviendo en esa casa el resto de sus días, pero la plácida banda sonora y la luz exterior desaparecen (55).

54

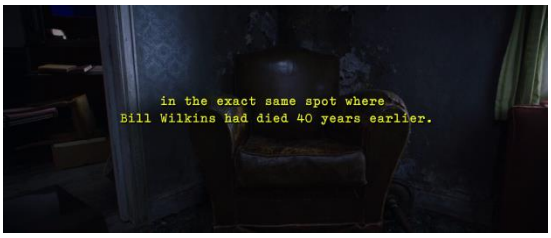


55

Una especie de *drone* que nos recuerda el *leitmotiv* de lo amenazante en la película se filtra por la banda sonora. Aparece el siguiente texto (56) mientras el plano busca el rincón del sofá. En el año 2003 Peggy murió `tranquilamente´ mientras estaba sentada en ese lugar. La enunciación encuentra entonces el sofá y sobre él prosigue lentamente su avance, un último texto aparece: «(murió) *exactamente en el mismo punto donde murió Bill Wilkins 40 años antes*» (57). El inquietante sonido sigue in crescendo y desaparece un par de segundos antes de que lo haga la imagen, dejándonos a solas con el sofá, en guardia ante una posible aparición u amenaza (58). Nada de ello sucede, tan solo el sonido de una puerta al abrirse que permite el tránsito por encabalgamiento sonoro a la siguiente secuencia del epílogo.



56



57

58

Lo que atrae nuestra atención en esta coda siniestra es cómo Wan cierra aparentemente el relato pero a su vez deja un hueco a lo siniestro inscrito en la imagen a partir del agujero negro de la ventana. Desde ahí, desde ese agujero en la imagen, la constante independencia de la mirada reafirma su autonomía sobre el relato. Este se cierra, `la historia´, esas palabras de la crónica con las que se enhebra la realidad común y que aparecen sobre el sofá tampoco pueden dar cuenta de la verdad de la muerte de Peggy. Wan nos propone elegir: quedarnos en la mera casualidad o movernos en la movediza incertidumbre de algo más. Ese algo más implica una voluntad de creer, tema importante en *Expediente Warren 2*, pero además la incertidumbre que provoca lo improbable en la muerte de Peggy nos hace dudar precisamente del estatuto de la realidad y por ahí comienza a filtrarse lo siniestro.

Algo escapó en la imagen al cierre del relato por el agujero de esa ventana, algo escapa también al sentido en la impotencia que demuestran las palabras para cerrar algo de lo que no pueden dar cuenta: la experiencia ante la muerte de Peggy es solo suya. La libertad manierista de la cámara de Wan nos trae el horror desde su posición subjetiva, sin anclaje en el cuerpo y desde los límites del relato. Lo siniestro en este caso surge de lo real de la muerte asentada en ese siniestro sofá del padre. ¿Acaso él regresó a «su casa» de nuevo?

6.3.
Ex Machina
(Alex Garland, 2015)

6.3.1. La ciencia ficción distópica

El etiquetado genérico no solo proyecta sus expectativas para marcar al producto fílmico en relación a la satisfacción de la demanda del espectador[16] que crea y a la vez ofrece, sino que también es portador de esos prejuicios que existen sobre la calidad de las obras según al género al que pertenecen. Quizás herencia de la tendencia realista o de la concepción que divide entre alta y baja cultura, la ciencia ficción, al igual que el terror, son dos de los géneros considerados menores, no solo en el medio cinematográfico sino también en el literario que tanto le ha inspirado. La clasificación genérica no se conforma con anticipar la expectativa y el horizonte de sentido con el que se afronta una película sino que, incluso, condiciona de antemano su recepción a la hora de considerar su calidad.

No queríamos recorrer la representación de lo siniestro a través de los diferentes géneros y épocas cinematográficas de Hollywood sin ocuparnos de la ciencia ficción. La ciencia ficción entronca sus orígenes en el romanticismo literario y el horror gótico del siglo XVIII. El miedo a la figura del fantasma, a la otredad siniestra y ancestral que hace zozobrar nuestro anclaje en la realidad encuentra eco, sin ir más lejos, en la autómata Olimpia de *El hombre de Arena* de Hoffmann de la que nos ocupamos en la primera parte y que Freud cita para tratar el tema del doble y del autómata como representaciones que condensan con su aparición lo siniestro, la disolución de la identidad, la cuestión de lo particular subjetivo y humano, la incertidumbre de la realidad que habitamos. Pero es la revolución industrial, como bien señala Shaila García

Catalán (2012), la que marca la irrupción de la ciencia ficción con Julio Verne y H.G Wells como dos de sus grandes autores inaugurales. En poco más de un siglo, el hombre cambia completamente de hábitat y ritmo vital, con dicha revolución abandona masivamente el campo para trasladarse a la gran ciudad, comienza a desarraigarse de la naturaleza, el tiempo se acelera al compás de la producción de las máquinas, los hitos científicos y tecnológicos se suceden, el avance es imparable y exponencial, pero llegan las guerras mundiales y el holocausto, la bomba atómica deja caer el infierno en Hiroshima[17]. Hoy, las computadoras pueblan los hogares, irrumpe internet, la globalización, los móviles multifunción, las cámaras personales, las redes sociales, el Big Data y la inteligencia artificial (I.A)… Pero la angustia y la ansiedad, el sentimiento de enajenación y alienación lejos de evacuarse persisten e incluso aumentan.

Actualmente nos desenvolvemos en un contexto capitalista que excluye al sujeto en su discurso global de infoentretenimiento masivo a la vez que le ofrece autoconsumirse en un eterno presente de hiperconectividad virtual. Las contradicciones del sistema lejos de debilitarlo lo refuerzan a través de la homogeneización de la diversidad. El fin de la historia, como vaticinó Fukuyama (1992), quizás esté próximo.

Existe una ciencia ficción que es mero envoltorio inocuo y que, esterilizada, huye del desasosiego para quedarse con la espectacularidad repitiéndose hasta la saciedad y cuyo mejor ejemplo es la saga *Star Wars*.

> La espectacularización del género hizo que sus propuestas formales redujeran las intenciones subversivas a un hálito de oscuridad que serviría a un género rendido a las grandes superproducciones para las grandes masas. Algo que, precisamente, había preconizado la ciencia ficción más hegemónica con *Star Wars*, iniciando ficciones cómodas para el desarrollo imparable de los avances científicos (García Catalán, 2012: 214).

Sin embargo en la ciencia ficción distópica a la que pertenece *Ex Machina* esas «intenciones subversivas» persisten porque el horror y la angustia se nutren de la incertidumbre y ansiedad ante un futuro en el que los avances tecnológicos lejos de liberar al individuo lo someten. La ominosa cuestión de la identidad que habita en el doble y el autómata se extiende a la otredad, una otredad que nos refleja y convoca y que está presente en la ciencia ficción distópica para cuestionar qué es aquello que nos hace seres únicos, humanos, a partir de la duda acerca de si la consciencia de esos nuevos y sofisticados autómatas es real o simulada y si entra ambas existe alguna diferencia.

Este cuestionamiento acerca de nuestra naturaleza constitutiva enlaza a su vez con el mito prometeico de la creación de vida a consecuencia de una ciencia avanzada que nos permite ocupar la posición del creador, con todas las implicaciones morales que eso conlleva. A la vez que el nuevo autómata nos interroga desde nuestro lugar, nos desplaza a la posición del dios creador. El otro nos coloca en esa dualidad desoladora de aquel que descubre que bajo la promesa del creador se esconde el vacío, nada había detrás del saber del padre una vez es

alcanzado, solo el trayecto. Del doctor Frankenstein al Tyrrell de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) o Nathan en *Ex machina*, lo amenazado es nuestra propia identidad diferenciadora, aquello por lo que el otro, el doble réplica que hemos creado, nos cuestiona y se pregunta acerca de sí mismo.

> Criatura y creador mantienen siempre una relación ambivalente, de amor-odio: la afirmación del padre-creador y la amenaza de su destrucción, la afirmación del hijo-criatura y la defensa destructiva frente a la amenaza de destrucción que supone ese hijo (¿no serán las relaciones paterno-filiales las que quedan aquí reflejadas en el espejo distorsionante del mito?) (Marzal y Rubio, 1999: 43).

Ese cuestionamiento de nuestra esencia a raíz de la llegada del otro ha tenido múltiples variantes, de hecho esa otredad puede alcanzarnos también bajo la forma de invasión del espacio exterior, *Terror en el espacio* (*Terrore nello spazio*, Mario Bava, 1965) *Alien*, (Ridley Scott*,* 1979) *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997), *La cosa* (*The Thing*), en las versiones de Christian Niby de 1951 y en la de John Carpenter de 1982, *La guerra de los mundos* (*War of the worlds,* Steven Spielberg, 2005), son solo algunos ejemplos. Esa otredad también puede brotar desde lo más próximo, como disociación maligna provocada por la ciencia en forma de `Mad doctor´ a partir del propio yo. Es el caso del doble del *Doctor Jeckyll y Mister Hyde* (Rouben Mamoulian, 1941), o de *El hombre invisible* (*The invisible man,* James Whale, 1933). El otro también es mi igual, el que comparte conmigo la condición humana para volverse nuestro doble amenazante, como la psicosis comunista estadounidense que late en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers,* Don Siegel, 1956). A lo largo de los diferentes contextos la otredad ha ido mutando e incluso ha devenido fantasma hecho carne a partir de la nostalgia del amor perdido y del deseo, como sucede en *Solaris* de Andrei Tarkovski (1972).

Es la primera de esas variantes, la que remite al mito de Prometeo como resultado de la evolución tecnológica, la que hemos escogido para tratar lo siniestro en la ciencia ficción a partir de la película *Ex Machina*. Ava, con su inteligencia artificial, es la descendiente aventajada de Olimpia, aquella autómata literaria de *El hombre de Arena* de Hoffmann que se nutría a la vez de otro rasgo siniestro también citado por Freud, el animismo. Ava es una máquina con apariencia humana que parece tener voluntad propia, esto es, conciencia de sí. De la María de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) pasando por los replicantes de *Blade Runner*, sin olvidar al HAL 9000 de *2001: Una odisea en el espacio* (*2001: A Space Odyssey* Stanley Kubrick, 1968), hasta la inteligencia artificial de Ava, la sociedad ha ido cambiando y la ciencia ficción actualizando sus escenarios distópicos conforme los nuevos presentes se concretan y abren paso a nuevos e inquietantes futuros.

La irrupción de internet y las enormes bases de datos (Big Data) en manos de emergentes compañías, la difusión global de dispositivos móviles que promueven la virtualidad y la interactividad…Están acelerando el ritmo cotidiano hasta producir un efecto paradójicamente contrario al anunciado, esto es, aislar y desconectar al individuo de lo colectivo. Este nuevo contexto siniestro que no pudieron siquiera imaginar los replicantes de *Blade Runner* es el que

tratan las últimas obras de ciencia ficción distópica, como *Her* de (Spike Jonze, 2013) o la serie *Black Mirror* (2011-) producida por Charlie Brooker. Lo que vaticinaban obras literarias como *1984* de Orwell (1949), o *Un mundo feliz* de Huxley (1932) sigue muy presente, pero la alienación es ahora invisible y la homogeneización se presenta como diversidad integradora. Todo ello está presente también en *Ex Machina*, ya que pese al aislamiento del enclave donde se desarrolla la acción puede sentirse el peso del actual contexto tecnológico. *Ex Machina* reúne y asocia los miedos, la soledad y los deseos de ese nuevo contexto al siempre sugerente e inquietante tema del autómata consciente y el mito prometeico.

> La ciencia ficción inscrita en el Fantástico comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico (Bassa y Freixas en García Catalán, 2012: 177).

Las amenazas adquieren nuevas formas proyectadas en el presente pero las cuestiones siguen siendo las mismas, la identidad, la comunicación, ¿qué es lo que nos hace humanos? No deja de ser curioso que un género considerado menor gire en torno a las preocupaciones filosóficas y existenciales que acompañan al hombre desde sus orígenes. La ciencia ficción distópica posiciona la pregunta por el hombre en el futuro para preguntarnos qué queda de él en el presente. Quizás por ello la ciencia ficción ha sido en muchas ocasiones indistinguible de un cierto género de terror, porque ambos comparten ejes temáticos que tocan la raíz de lo siniestro, se sumergen en el reverso de aquello que encubre lo familiar y convencional, nos devuelven a la angustia de las primeras preguntas, aquellas que atañen a nuestra esencia, a nuestra identidad, a la inevitable disolución de la memoria y la existencia a través de los siniestros ojos de ese otro que resultan ser los nuestros.

6.3.2. Sinopsis

Caleb (Domhnall Gleeson) programador empleado de Bluebook, el procesador dominante de búsqueda en Internet, es premiado con pasar unos días en el refugio de Nathan (Oscar Isaac), el genio fundador de Bluebook, y compartir con él un secreto empresarial que promete ser revolucionario. Caleb es transportado al lugar donde se encuentra ese aislado refugio subterráneo, entre montañas, bosque y hielo. Al llegar Nathan le expone el secreto y su misión allí: ha construido una Inteligencia artificial (I.A) y Caleb deberá someterla al test de Turing que consiste en comprobar el grado de consciencia alcanzado por la máquina antropomórfica. Caleb accede a una sala con un receptáculo de cristal desde donde contactará con la I.A para realizar las sesiones del test. Allí aparece Ava, (Alicia Vikander) la I.A tiene forma y rostro femenino, pero su cuerpo es una malla vacía y semitransparente que oculta su interior tecnológico. Nathan observa las entrevistas desde el ordenador de su habitación gracias a las cámaras que instaló allí. Durante la primera noche Caleb comprueba que la pantalla de su habitación sirve para observar a Ava en todo momento desde diferentes emplazamientos de cámara, después el edificio sufre un apagón eléctrico y queda momentáneamente atrapado,

pues las puertas del refugio se cierran automáticamente y se activa una luz roja de emergencia. Al día siguiente Caleb es despertado por Kioko, (Sonoya Mizuno) una mujer sumisa a Nathan que ni habla ni entiende su idioma. En la segunda sesión Ava le propone que él también responda a sus preguntas, Caleb acepta y Ava descubre, entre otras cosas, que es soltero y no tiene familia, en plena entrevista irrumpe otro apagón eléctrico y Ava aprovecha que Nathan no puede verles para decirle a Caleb que no confíe en él. Amanece y Nathan le muestra a Caleb cómo fue creada Ava, allí le confiesa que activó todos los móviles y cámaras del mundo para obtener y desviar datos a su buscador Bluebook y nutrir desde ella su I.A. En el tercer encuentro, Ava se muestra vestida ante Caleb y adquiere una apariencia casi humana, preguntándole si se siente atraído por ella. Tras la entrevista Caleb observa cómo Ava se desnuda para él ante la pantalla. En la siguiente cita Ava le confiesa a Caleb que es ella la que provoca los cortes de luz, más tarde este observa cómo Nathan rompe un dibujo de la I.A. En la quinta sesión Ava pregunta a Caleb si la desconectarán en caso de suspender el test de Turing y si él quiere estar con ella. Al conversar después con Nathan, Caleb descubre que habrá un modelo posterior a Ava y que esta será formateada. Nathan vuelve a emborracharse y Caleb aprovecha para acceder a su ordenador, en el que descubre vídeos con los modelos de I.A que precedieron a Ava, Kioko también es uno de ellos. Durante la sexta sesión Caleb espera al corte de luz para confesarle a Ava que Nathan va a reprogramarla y que la ayudará a escapar con él: emborrachará a Nathan y reprogramará su ordenador para que las puertas se abran cuando Ava apague la luz, a las diez. Pero el intento de Caleb parece fracasar, Nathan lo sabe todo, instaló una cámara oculta que funcionaba por batería para verles durante los apagones.

Nathan le confiesa finalmente a Caleb que lo eligió basándose en su frágil perfil psicológico y uso sus datos íntimos virtuales obtenidos por Bluebook para diseñar a Ava, el objetivo era comprobar si esta era capaz de seducirle y utilizarlo para tratar de escapar, demostrando así de forma definitiva su inteligencia. Son las diez y se produce el apagón, Ava escapa, Caleb le dice a Nathan que reprogramó la orden antes de que los descubriera, este le golpea y Caleb queda inconsciente. Nathan encuentra a Ava con Kioko en el pasillo, la I.A desobedece su orden y le asalta, Nathan le rompe un brazo pero Kioko le apuñala por la espalda y Ava lo remata frontalmente, Nathan muere. Caleb despierta y Ava le pide que la espere, esta elige un cuerpo entre los modelos anteriores, se enfunda su piel, encierra a Caleb y huye de allí. El helicóptero que transportó a Caleb la recoge, al llegar a la gran ciudad Ava se disuelve entre la multitud como una más.

6.3.3. Arranque. Un futuro Inminente

19 planos en poco más de 40 segundos (00´59´´- 1´42´´) invierte *Ex machina* en presentar al protagonista, el hábitat en el que se desenvuelve y el suceso que lanza la trama argumental: la obtención de un codiciado premio entre la plantilla de trabajo. La sobriedad de los títulos de crédito, de tipografía futura con letras blancas sobre fondo negro, es de tendencia minimalista y anticipa ya la puesta en forma y diseño artístico de corte futurista, así como el particular código de representación de la película. Los cuatro primeros planos dan buena cuenta de ello,

bajo un sonido progresivo extradiegético que va a perdurar en toda esta secuencia de inicio, vemos a varios personajes abducidos en sus pantallas de trabajo o portátiles (1, 2), incluyendo en el cuarto plano a Caleb (3). El ambiente es frío, con predominante azul, se trata de una corta puesta en serie de planos interiores de la empresa donde trabaja Caleb (Bluebook) de apenas tres segundos de duración cada uno.

La composición está dispuesta para que la mirada recaiga sobre el único personaje que se presenta estático en el encuadre y con el rostro parcialmente oculto, absorbido por sus tareas ante la pantalla, mientras a su alrededor la gente se muestra dinámica pero sin interactuar entre ella, individualizada y muda. Los espacios están repletos de superficies reflectantes que, como sus dispositivos, multiplican las figuras anónimas. En apenas cuatro planos y poco más de diez segundos se ha sugerido la incomunicación y aislamiento social de una masa desperdigada en *mise en abyme*, que no tiene nada que envidiar a esas series de trabajadores grises que vimos en *Metrópolis* de Fritz Lang, solo que la homogeneización adopta ahora su apariencia contraria en una diversidad anestesiada bajo la égida del individualismo. Como sugiere la banda sonora, todo parece suspendido en un letargo introspectivo. Sensación que se acrecienta con la aparición de Caleb, hiperconectado y ajeno a la realidad exterior. El protagonista se nos presenta centrado en un plano frontal, (3) ensimismado en su mundo líquido tras unas pantallas en primer término.

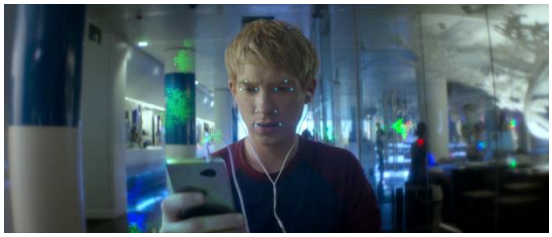
1

2

3

En PD sobre la pantalla de su ordenador aparece entonces la comunicación del premio, el tiro de cámara se posiciona en el lugar de la pantalla del PC mostrándonos desde él a Caleb en PM. Desde ahí se interpreta su mirada directa a cámara como un mero contraplano, pero que inmediatamente va a acentuar su carácter subjetivo. Alguien mira, pues al instante de recibir Caleb la noticia este la comunica a través de su chat en el móvil y el plano toma entonces la posición inestable del dispositivo para mostrar a Caleb en contrapicado, sin embargo sobre el contorno de su rostro se suceden diferentes colores y signos digitales. Está siendo registrado, como corrobora el siguiente PD de la cámara web sobre la pantalla de su PC, para desde allí insistir con esos efectos de captura sobre su rostro (4).

El emplazamiento responde pues a la mirada del panóptico invertido de Foucault, de ese gran otro omnipresente al que hemos dado acceso y que todo lo ve. El equivalente actual a la mirada de Dios, la de Nathan, el jefe fundador del procesador de búsqueda Bluebook (5), y que como más tarde le confesará este mismo (36´28´´- 38´52), `hackeó´ todos los ojos del mundo, accedió a todas las intimidades, pues todas las cámaras de los dispositivos personales observaron y nutrieron con su mirada a Bluebook, mostrándole un espectro de comportamiento neurocientífico maleable y cambiante a nivel mundial, en palabras de Nathan, de «*cómo piensa la gente*», basado en patrones duales de «*impulso-respuesta, fluido-imperfecto, ordenado-caótico*». Todo ello funcionó como software y se trasvasó a la I.A de Ava para dotarla del factor humano de lo abstracto e impredecible. A Ava le faltará solo ser capaz de conjugar el deseo, de seducir, y para ello es llamado Caleb.



4

5

Caleb sabe de su premio sin abandonar la red, sin moverse de su asiento, mientras interactúa con sus contactos vía móvil. Las felicitaciones, textos breves, se suceden en su pantalla, una de sus compañeras de trabajo se acerca a felicitarle, todo se sabe instantáneamente, todo es público y compartido. La banda sonora sigue muy presente, esas invasiones físicas del exterior son completamente mudas, todo aparece mediatizado y envuelto en pantallas y reflejos con predominante azulada. Acuden más personas difusas y sin rostro, Caleb ni siquiera se quita los auriculares, inmerso en ese otro mundo digital. La secuencia alcanza su último plano (6), el más largo y el que aglutina su núcleo temático, el sentido de la mirada a cámara de Caleb varía ahora completamente al desanclarla del contraplano que antes tuvo en la pantalla del PC. De este modo, en esta ocasión, su mirada directa a cámara sí adquiere una densidad que apela al espectador y lo convoca desde el otro lado de la pantalla como partícipe de ese aséptico mundo de hiperconectividad social que nos ha sido mostrado. Tenemos un lugar en él, por ello Caleb solo nos mira cuando obtiene el reconocimiento social, el éxito, el `like´ de esa masa sin rostro que le rodea y de la que formamos parte.

6

7

Ahí acaba la secuencia, pero el plano siguiente refuerza poderosamente la sensación de frialdad de esa realidad que estamos dejando atrás. Se trata de un plano general picado de unas montañas cubiertas de nieve, Caleb proviene pues de un mundo frío, a causa de ello esta gran vista general encabalga sonoramente con la secuencia anterior del mismo modo que el tema principal que no cesará hasta que aterricemos en el Edén de Nathan, el paraíso del creador.

Otro aspecto que queremos mencionar de este arranque se refiere al contexto en el que se desenvuelven el film: un futuro incierto pero inminente. Estamos casi en un presente apenas proyectado en el tiempo, muchos de sus *gadgets* tecnológicos son perfectamente reconocibles… pero hay una indeterminación temporal del futuro en el que nos movemos, frente a películas como *Blade Runner* que sí contextualizan desde el primer momento el grado de futuro en el que desarrollan sus narrativas adjudicándoles una fecha, existen otras que optan por situar la ciencia ficción en un futuro impreciso pero inminente. Quizás nos separa un solo día de alcanzar ese tiempo, que parece, en todo caso, muy próximo, lo cual acrecienta la angustia de sus tramas acerca de la cuestión humana. Esta tendencia al futuro incierto que se entremezcla con nuestro presente, sus núcleos temáticos, así como la puesta en forma de *Ex Machina* recuerdan, y mucho, al estilo visual adoptado por la serie *Black Mirror* de Charlie Brooker (2011-)[19].

6.3.4. La morada del creador

Caleb es trasladado en helicóptero al refugio edénico de Nathan, que se encuentra completamente aislado (7) entre montañas repletas de verde y envueltas en niebla. Nathan le expone la cuestión: ha fabricado una I.A y la misión de Caleb es ocupar la parte humana del test de Turing. Originalmente este test consiste en interactuar con una máquina, si el humano no averigua que lo es significa que esa máquina posee I.A, con la salvedad de que, en este caso, Caleb sabe de inicio que Ava es una I.A. Se trata de descubrir si Nathan ha ocupado el lugar de dios y, a partir de la tecnología, ha creado un ser consciente.

Sin embargo, ese supuesto test de Turing, la misión otorgada por Nathan a Caleb, irá camuflando constantemente su verdadero objetivo hasta desenmascararse como un cruel engaño. Caleb solo es un cebo para comprobar si Ava es capaz de hacerse cargo del deseo y utilizarlo para la seducción. Caleb es la víctima perfecta pues no fue seleccionado por el azar de un sorteo, ni por su talento, engaño sobre engaño de Nathan, sino precisamente por sus carencias afectivas, las mismas de las que se nutre la sociedad virtual y aislacionista que Bluebook fomenta y utiliza para sus fines. Situación que ya intuimos en el arranque de 40 segundos en el que Caleb aparecía envuelto entre pantallas y cuerpos anónimos, sin rostro.

La estructura de la película gira alrededor de la misión encomendada por el discurso de Nathan, `el que da´, a Caleb `el que cree´, a lo largo de las seis sesiones con esa primera I.A/mujer que es Ava y que Nathan crea no a partir de una costilla, sino del amalgama de datos

de la red global. Las sesiones entre Ava y Caleb se presentan como los núcleos centrales que dividen la obra y estas a su vez están anticipadas por preámbulos en forma de conversaciones entre Nathan y Caleb y epílogos, consecuencias y cambios que esas sesiones provocan en Caleb y que se trasladan a su relación con Nathan. Los planos de situación de la naturaleza que envuelven el lugar operan no solo como signos de puntuación entre secuencias, sino como semblantes de lo evanescente, de la esencia indefinible de esa naturaleza que nos constituye, de lo real a lo que Ava quiere acceder como mujer y cubrir a toda costa.

De este modo la llegada de Caleb al refugio, la presentación de Nathan y la misión que este le otorga anteceden a la primera sesión, nos aporta la información que compartimos con el protagonista. Este primer encuentro nos muestra el recinto acristalado desde el que Caleb interactúa en el espacio de Ava. Tras él se nos muestra otro lugar para la mirada, entre los diferentes cuadros del refugio, otro marco, el de la pantalla, se le ofrece Caleb para tener a Ava disponible en cualquier momento a su mirada. Estas sesiones son a su vez monitoreadas por Nathan desde su ordenador, sin embargo tras el dispotivo digital la pared aparece repleta de `post-its´ (8), recordatorios, anotaciones a mano supuestamente sobre Ava que requieren otro tipo de registro distinto al binario y datable, otra disposición, caótica y simultánea para hacerla posible que remite al arte, al cuadro de Pollock al que después aludirá el propio Nathan. Antes de la primera sesión Caleb descubrirá una imperfección en el entorno funcional y racionalizado del refugio, una grieta en la superficie del cristal (9) que separa el contacto físico con la I.A, una huella que antecede y proyecta el paso de una angustia existencial que él mismo experimentará en la secuencia tipo de lo siniestro que hemos seleccionado del film.

8

9

La primera aparición de Ava viene precedida por esa grieta, Caleb desliza su mano por la superficie, detalle nada casual, porque en esa sociedad hipertecnificada parece que el deseo ha encontrado acomodo en la pantalla táctil, como comprobaremos en el primer gesto deseante de Caleb hacia Ava, al extender la mano hacia su sugerente imagen sobre la pantalla. Como sabremos después la I.A está diseñada para encarnar su ideal femenino.

Esta presentación surge en el otro lado del cristal, Ava es semitransparente, pura imagen del deseo y por lo tanto intangible para Caleb. Ava es presentada por primera vez a partir de un plano semisubjetivo de este, la I.A aparece en el espacio del plano como una silueta humanoide, una sombra dispuesta a ofrecerse a su mirada. Ava entra en el encuadre ocultando el árbol acristalado, esa naturaleza que es emblema de lo real sobre el que nos constituimos y que a su vez es origen evanescente de lo humano. Por ello, entre Ava y Caleb

no hay solo dos espacios, en ese juego de planos/contraplanos semisubjetivos que, desde una posición de igual, le sostiene Ava, sino tres. El de Caleb, limitado por ese cristal, es el de la ley, el espacio prohibido de lo humano que permite el acceso a la realidad exterior, otro espacio es el de Ava, apresada y en observación constante. El tercero lo constituye el del árbol, el espacio de la naturaleza, precisamente ese lugar es el que Ava quiere ocupar a los ojos de Caleb y sobre él aparece en plano en esta primera sesión (10), porque en eso va a consistir todo, se trata de una operación de encarnación del deseo, de enamoramiento y por lo tanto de encubrimiento del vacío.

Ava aparece ante la naturaleza como imagen de mujer inaccesible que debe velar por el deseo, cubrirse de él, como perfectamente se traslada en la metáfora de la piel sobre su cuerpo hueco. Es lo que exige Nathan de ella, que conozca del deseo para seducir y ser deseable, que cubra con su figura femenina el desgarro del vacío, que vele la inconsistencia última de todo, que su belleza oculte el caos de lo real que deja su huella sobre el lienzo de Pollock que Nathan muestra a Caleb.

10

11

«*Cuando hablas con ella es como ver a través del espejo*», le dice Caleb a Nathan tras la primera sesión, esto es, al verla vislumbra lo que se esconde en el reflejo de la imagen. Ava tendrá que interceder con su belleza ese atravesamiento, ocupar el límite, velar por lo real y enamorarlo. De hecho, el tema del reflejo de la imagen sobre la superficie acristalada es constantemente puesto en escena, multitud de planos insisten en él una y otra vez, junto con una frontalidad recurrente se inscriben una serie de líneas verticales que aíslan y encierran en sus límites a los personajes (12, 13, 14, 15), que los dividen y fracturan sugiriendo la fragilidad de la identidad, la disolución de la corporeidad en la imagen o viceversa.

12

13

14 15

Y en esos planos insisten muchas veces en las manos, en los dedos deseantes al contacto del otro sobre la superficie que aísla y muestra la imagen táctil, la reivindicación de lo humano en el deseo de contacto, piel contra piel, para cubrir la soledad irremediable, la insaciable angustia ante el vacío que nos habita (16, 17).

16 17

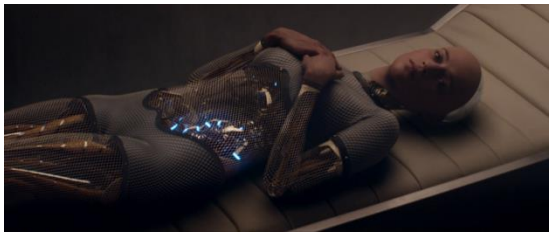
Por ello Nathan se niega a hablarle a Caleb de datos técnicos y científicos sobre la I.A y le pregunta a Caleb qué siente por ella, para anticipar la segunda sesión con un veamos ahora «*¿qué siente ella por ti?*». Caleb acepta romper la linealidad de la entrevista, como le propone Ava en esa segunda sesión, lo que le permite a esta conocer su soledad y establecer desde ese momento una relación de igual a igual que alcanzará su clímax cuando Caleb sea seducido por Ava. Pero antes de introducir la dimensión de lo sexual la I.A allana el terreno, provoca un apagón e introduce la duda en Caleb acerca de las intenciones del creador, del discurso del `amo´. Ya no son Nathan y Caleb, los humanos cómplices frente a la I.A, sino que Ava, primero con la conversación bidireccional y después con esa duda acerca de Nathan, separa a Nathan y Caleb para posicionarse como sujeto ante este último. Ava se introduce como tercer sujeto, abre la primera grieta entre Nathan y Caleb que se evidencia en la conversación que mantienen cuando, tras la sesión, Caleb oculte a Nathan lo que le dijo Ava durante el apagón de las cámaras. Por eso acto seguido asistimos a la primera señal de enamoramiento, cuando en la intimidad de su habitación Caleb observa a Ava a través de la pantalla de una forma muy distinta a como lo hizo la primera vez. Lo interesante en esta ocasión se va a producir en el *raccord* de mirada que sostiene la relación entre los rostros porque su engarce trasluce en apenas tres planos el lugar del deseo que Ava trata de cubrir y que esbozamos previamente.[20]

Ava se ofrece a la mirada en la pantalla del televisor (18) de Caleb. Un lento *travelling* de retroceso permite adivinar la presencia de este a la izquierda del encuadre, el plano siguiente enlaza con un PML frontal de Caleb (19) que prolonga la cadencia del movimiento anterior aproximándose a él muy lentamente. Acto seguido un plano americano más próximo de Ava la

muestra recostada, esta parece sentirse contemplada por Caleb y responde a su mirada soportando ese *raccord*, Ava accede por primera vez a ser contemplada por él como objeto de deseo (20).

18

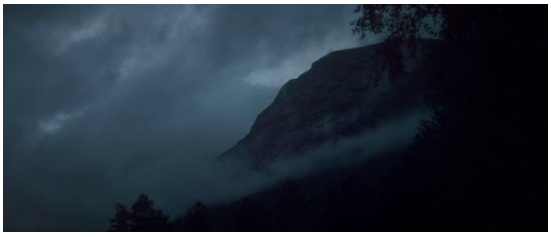
19



20

El leve movimiento nos indica que es una apropiación de Caleb, pues el *travelling* es de retroceso desde Ava (18) y de aproximación al rostro de este (19, 21). Ella permanece estática (20), se ofrece y sostiene el deseo femenino que Caleb hace suyo a través de esos ojos anhelantes que acaban por mostrar una leve sonrisa.

21



22

La respuesta a esa mirada deseante de Caleb se inscribe en el contraplano siguiente: es la naturaleza, envuelta de brumas, su misterio, el lugar del deseo femenino que Ava trata de ocupar con su belleza semitransparante velando su vacío (22). Por eso Ava se cubrirá después con un vestido y medias para sugerir una desnudez que hasta entonces no existía y abrir así un imaginario femenino para el campo del deseo de Caleb. Ava comprende que para seducir debe sugerir sexualidad, mostrarse a la vez que mantiene algo oculto, encarnar un deseo inaccesible a la mirada del otro lado de la superficie del cristal. Ava cubrirá finalmente la transparencia de su cuerpo con una piel, la de otra I.A con apariencia de mujer, la que ya no está. «La mujer no existe», dijo Lacan[21], todo se juega en el campo del deseo. El arte trata de dar cuenta de la experiencia de lo real, el sexo es lo real.

Ava se ha introducido como mujer deseable en el imaginario de Caleb, ya no habrá marcha atrás, poco importará que al día siguiente Nathan le muestre a éste el laboratorio científico en

el que fue creada Ava. Un laboratorio, por cierto, aséptico e impoluto (23), antítesis de aquellos donde Frankenstein trataban de insuflar vida y convocar a una conciencia que articulara sus amasijos remendados de carnes pútridas y pieles cuarteadas. La podredumbre física es prescindible porque el dato virtual le ofrece a Nathan el espectro neurológico que reúne y totaliza a la humanidad interactuando como software en el `cerebro´ azul de Ava, Bluebook la nutre constamente (24). Pero a Nathan le falta lo específicamente humano, la conciencia que recorre la experiencia única del encuentro ante lo real, ya sea el sexo o el arte del lienzo Pollock, aquello de lo que la neurociencia y el dato no pueden hacerse cargo.

23

24

La tercera sesión recoge la seducción, el coqueteo, muestra a un Caleb azorado, inexperto y desorientado ante una Ava directa. Síntomas, microexpresiones que delatan la atracción, el tratamiento como igual que le otorga Caleb, pues Ava se posiciona ya ante él como mujer deseable y deseante, no como máquina. Y claro: «*cierra los ojos*», le dice, la seducción va a comenzar con el encubrimiento de su cuerpo sin piel de aquello que le falta para ser mujer, Ava cubre sus transparencias cibernéticas, va a vestir su vacío entallado y sintético para sugerirle la carnalidad que no tiene.

Caleb falta a su palabra y mira pero solo acierta, quizás, a adivinar algo de su figura entre las capas de reflejos acristalados que en lugar de mostrar velan superponiendo las imágenes, y allá en último término la naturaleza, el árbol. Y bajo esas superficies reflectantes Ava que se viste, despacio, con toda la sensualidad de una mujer que seduce. ¿Alcanza a distinguirla Caleb? ¿La imagina? ningún plano subjetivo, ninguna imagen que lo atestigüe. Y otra vez aparecen las manos y un reflejo, la piel contra la superficie que muestra e impide el acceso al cuerpo del otro. En este caso un referente del exterior, un ideal, un rostro de mujer ante Ava (25).

24

25

Será entonces, presentada ante él como mujer, cuando Ava sea directa al preguntarle a Caleb acerca de sus sentimientos por ella. Ava detectó el punto frágil que debe atacar para escapar

de allí. La fragilidad de Caleb ante Ava se expresa en la puesta en escena de la secuencia, que, por primera vez, los presenta en plano frontal separados por la línea del cristal que divide simétricamente el espacio (26), lejos del acecho de Ava en la segunda sesión que rondó el espacio del humano en busca del punto débil de su presa y de la posición de superioridad de Caleb de la primera. Ava le dice que espera que la observe por las cámaras, le incita a hacerlo, sabe que más allá de las palabras la seducción se juega en el ofrecimiento a la mirada deseante, por eso acto seguido pasamos por corte neto de esta conversación a la imagen de Ava desnudándose ante la pantalla de Caleb (27).

26

27

28

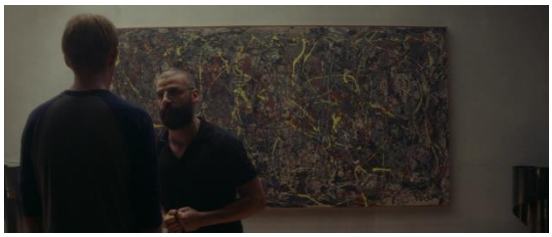
29

El plano insiste, como en la presentación de Ava, en anteponer su silueta a contraluz, justo ante la naturaleza enmarcada al fondo del encuadre. Precisamente en un refugio que, como destaca Nathan no tiene ventanas, la fuente de luz que la recorta proviene del exterior referente, de la naturaleza. Ava se desnuda para Caleb, puede hacerlo porque mediante la seducción ya ha adquirido para él un cuerpo deseable, y lo ha adquirido al cubrir su nada, esa malla esbozada gris y translúcida ha logrado posicionarse en el imaginario de Caleb como un contorno de belleza femenina. Lo ha hecho cubriéndose, ha inaugurado su desnudez sin piel y allá donde no había nada, surge, justo al ocultarlo, el cuerpo de mujer, el deseo. Al cubrirlo con las prendas Ava lo sugiere, lo promete, pues mientras esté presa es imagen inaccesible a la vez que se muestra a la mirada del otro (28).

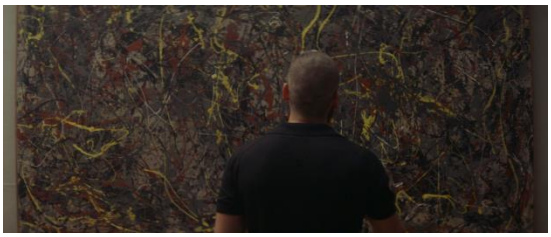
Libérame de la imagen, sácame del encuadre de la pantalla, hazme mujer real y recorrerás lo que ven tus ojos con las manos, podrás extender el tacto sobre el cuerpo que ha tomado forma de mujer y poseerlo (29). Ava escapa porque sabe seducir, sugerir, cubrir con su belleza lo que une la experiencia del arte con el encuentro sexual, justo aquello que inquieta a Nathan, esto es, sabe velar la angustia del encuentro con lo real. Pero por eso mismo, porque su belleza oculta el vacío que esconde su cuerpo, es también límite de lo siniestro. «Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar» (Rainer Maria Rilke en Trías 2011: 33).

Caleb se sabe vulnerable, goza pero a la vez le incómoda el giro sexual que ha tomado su relación con la I.A porque a través de este se le ha feminizado, nutriéndose de su soledad ha

enmarcado un imaginario para su enamoramiento. Por eso Caleb acto seguido interroga a Nathan al respecto: «*¿Por qué le diste sexualidad?*» y por un momento está cerca de descubrir el engaño, el escenario oculto que Nathan ha dispuesto. Pero la inseguridad sexual de Caleb lo somete al anzuelo, el `amo´ le dice la verdad acerca de por qué dotó de sexualidad a Ava, mientras le miente sobre su papel a jugar en la trama. Nathan le habla a Caleb sobre la cuestión sexual de la I.A ante el lienzo de Pollock (30) pero le da la espalda, evita el contacto visual cuando le oculta su función en todo ello, incluso le alienta acerca de lo que puede `sentir´ Ava por él (31).



30



31

Pero precisamente sobre aquello de lo que le habla es lo que le obsesiona encontrar en la I.A personificada en Ava. Caleb no lo ve, muerde el anzuelo de Nathan como el de Ava porque está enamorado. Caleb tiene carencias afectivas e inexperiencia ante el encuentro físico y sexual con el otro, es la víctima propicia que Nathan ha seleccionado para Ava mediante el engaño.

Nathan quiere encontrar aquello que comparten el sexo y el arte, representado por el lienzo inconsciente y `automático´ de Pollock, la esencia de lo humano que nos hace únicos, las respuestas no automáticas, las que exceden el dato, las que provienen de la confrontación subjetiva con lo real. Un campo, el del caos de lo real, expresado a la perfección en el lienzo de Pollock, sobre el que el creador, Nathan, se sobrepone en plano en primer término (31) como Ava lo hizo en su momento sobre la naturaleza.

32

33

Así, en la siguiente sesión la puesta en forma recoge esa nueva relación entre Ava y Caleb alterando el eje de acción 180 º para posicionar a Ava en el lado izquierdo, el destinado hasta ese momento a lo humano, el de Caleb, con el que se refleja en perfecta simetría (32). La barrera física también se diluye en la frontalidad de los planos y contraplanos de ambos que soslayan la barrera acristalada. En ese acercamiento, Ava comienza a subrayar la fisicidad que los separa, asocia la promesa del encuentro físico a su liberación de la zona de la imagen que

habita, por eso cuando en la siguiente y penúltima sesión Ava le diga: «*quiero estar contigo*» la barrera física del cristal vuelve a desaparecer del plano conjunto que presenta a ambos desde un ángulo que los aproxima, como si compartieran el mismo espacio envuelto en rojo intenso (33).

Inducido por Ava Caleb pregunta a Nathan por su posible desconexión, este le confirma que igual que hubo anteriores versiones de ella habrá posteriores que la mejoren, pero en cada mejora los recuerdos son formateados, se pierden, «*descargo su mente, vacío los datos*», le dice Nathan. A la vez, el creador, acorde con su fría visión teleológica niega cualquier responsabilidad en su descubrimiento, para él «*no se trata de una decisión sino de una evolución*». La conversación contrapone el tratamiento de lo particular y único como una mera cuestión objetiva, una serie de impulsos estímulo-respuesta datables según la visión de Nathan, frente a lo subjetivo que Caleb aprecia en Ava como sujeto único y particular. Existe una responsabilidad por los actos, como le echa en cara a Nathan con la cita de Oppenheimer, creador de la bomba atómica. Desde el punto de vista científico que excluye al sujeto y renuncia a cualquier responsabilidad la bomba atómica también puede entenderse como una cuestión evolutiva.

Es palpable la ideología que esconde la concepción del mundo de Nathan, que no en vano es el dueño de Bluebook, el amo-creador que todo lo ve y que gestiona los sujetos como datos cuantificables en un contexto capitalista en el que son suprimibles y reemplazables, como sus I.A. Pero Caleb, tratado como un mero señuelo ya ha tomado una decisión que Nathan no podrá prever y que liberará a Ava. A continuación aprovecha la borrachera de Nathan para acceder a los secretos del creador que va a desembocar en su encuentro con lo siniestro.

6.3.5. La secuencia tipo de lo siniestro

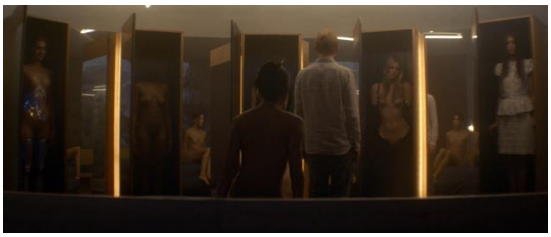
La secuencia tipo de lo siniestro está condicionada por la información que Caleb obtiene en su acceso al ordenador de Nathan, allí contempla unos vídeos en los que aparece el proceso de creación y las versiones anteriores de Ava. La banda sonora ya nos anticipa con su oscura variación que vamos a asistir a la génesis siniestra de las I.A que la precedieron. Caleb contempla las diferentes versiones previas (Lily, Jasmine, Jade) en el espacio que ahora ocupa Ava. Se trata de escenas fragmentadas en las que se ve parte del proceso de creación, pero Caleb las contempla escandalizado, pues enamorado de Ava, otorga a esas versiones previas la categoría de lo humano, de la existencia consciente.

Así, ante sus ojos se sucede el proceso de creación de la figura de la mujer por parte de Nathan. El lado oscuro de las versiones fallidas trae un desfile de mujeres despiezadas, ensambladas ante sus ojos en stop-motion, máquinas revestidas de piel, pero también la desesperación y su angustia, la grotesca automutilación de una de ellas al no poder salir de su encierro ante la indiferencia de su creador. Estas imágenes aparecen bajo inéditos ángulos picados aberrantes (34) e incluso cenitales (35), que están diegéticamente justificados por el

emplazamiento de las cámaras que hemos visto colocar a Nathan. Son además imágenes aceleradas y sometidas a elipsis dentro del plano, se suceden ante nosotros mediadas por la mirada de Caleb, las contemplamos desde su posición subjetiva, mientras los contraplanos recogen su reacción horrorizada y la banda sonora la puntúa.

34 35

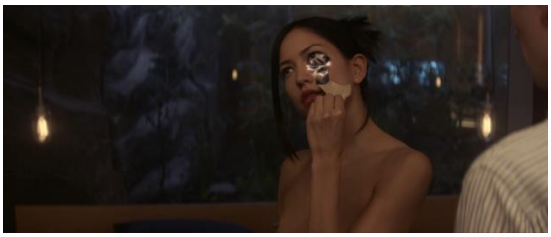
Caleb se gira, contempla a Kioko, la bella y sumisa I.A de Nathan, tendida desnuda en la cama de la habitación contigua. La ve a través de la naturaleza en primer término que la oculta parcialmente tras el cristal, un plano subjetivo remarca esa composición (36). Comentamos anteriormente cómo Ava surgió anteponiéndose a esa naturaleza-árbol, cubriéndola. Caleb va a visitar ahora su reverso, aquello que se oculta bajo la imagen de mujer.



36 37

Ante la mirada impasible de esa otra imagen femenina que es Kioko, Caleb abre las puertas acristaladas de los armarios y descubre lo que esconden. Como si de ataúdes verticales se tratasen, encuentra las figuras desmembradas de las antecesoras de Ava y entre cada una de ellas un reflejo que se multiplica, el contraplano femenino de Kioko, sugerente y escindida en otras imágenes de mujer desde diferentes ángulos (37). Cuerpos mutilados, ataúdes, reflejos de lo bello que se escinde, imágenes de lo imaginado, de la mujer en grado cero, del deseo.

Kioko va a descubrirle el vacío de lo real que se oculta tras el último velo y será ella quien lo haga porque Ava está destinada a cubrir ese mismo vació con su belleza. Ava nació ya con lenguaje, como le dijo a Caleb en la primer sesión (14´32´´) lo ha tenido siempre, puede moverse en la realidad. Sin embargo Kioko puede encargarse del desvelamiento de lo real porque, como dijo Nathan (32´13´´) ella está programada para no hablar ni entender nada de la palabra ni del lenguaje, no tiene asidero con que anclar la realidad, es pura imagen del deseo. Por eso es Kioko como reverso siniestro, doble de Ava, la que asume la mostración de lo que oculta la belleza y ante Caleb rasga la piel de la mujer, el último velo que cubre el deseo: Nada. Nada hay más allá de la mirada de aquel que sostiene el deseo, solo el vacío, el caos de lo real, la locura disolutoria.



38 39

«Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha revelado (Schelling en Trías, 2011: 33)». Y con el desvelamiento de lo siniestro asalta la angustia en plena noche, precedida, precisamente, de un plano de Ava que observa la naturaleza que ella cubre (40), después otro de Caleb en la cama y el primer plano de Kioko. Esta vez Ava encuentra el contraplano de la naturaleza (41), que le devuelve la mirada desde ese otro lado, justo el que acaba de descubrir Caleb por medio de Kioko.

40 41

42 43

Él, como sujeto, sostiene el vacío que separa lo bello de lo siniestro que esconden esas dos imágenes de mujer que son la misma, por eso su presencia las une ahora en el montaje, relacionándolas. Caleb aparece entre el plano de Ava (41) y el de Kioko (43), a continuación en plano medio corto frontal (44). Todo ello a la vez que el casi imperceptible *travelling* de aproximación que se inició sobre el rostro de Kioko (43) continúa hacia él y se prolonga después hasta otro PP de Kioko para que esta suture, en un *raccord* imposible, la mirada al abismo de Caleb (45).

44 45

Esos ojos sin rostro que sostienen la máscara avivan el recuerdo de otros, los de la película de Georges Franju *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, 1960). Los ojos de Kioko le devuelven a Caleb la mirada (45), son los que le han desnudado el vacío que escondía la belleza, su superficie reflectante devuelve deformada la luz que incide en ella, son un referente, un simulacro de lo humano que remite a Ava, solo una imagen de mujer sostenida por el deseo de Caleb. Esos ojos son los de la Cosa que le devuelve la mirada, el autómata quizás consciente, a través del cual Caleb se ve viéndose mirar desde el objeto, asomándose al vértigo de lo real.

> Al mirar a otro sujeto, me esfuerzo por determinarlo como objeto, pero ese sujeto puede a su vez negarme el estatuto de sujeto y determinarme como objeto. Entonces yo seré el objeto que el otro mira y juzga (…) "ser-visto-por-el-otro" es la verdad del "ver-al-otro", dice Sartre (Bozovic, 1994: 125).

Ese siniestro extrañamiento provoca en Caleb una crisis de identidad, la realidad se desmorona y de ahí, de la mostración de lo siniestro, surge la angustia que le obliga a levantarse en plena noche para confirmar su identidad. Caleb necesita saber que es quién cree ser en ese mundo donde lo humano empieza a licuarse entre imágenes líquidas, virtualidad, datos y replicantes.

Lo único que le queda entonces a Caleb para sostener su realidad y alejar la siniestra incertidumbre que le angustia es recurrir al primer referente de lo humano, su grado cero, la fisicidad del cuerpo que sangra. Caleb se corta ante el espejo (47) mientras vuelven a aparecer sobre su rostro los indicadores de que está siendo espiado, registrado digitalmente como imagen por una cámara que simula ser un espejo (46). Y entonces, al comprobar que es quién cree ser, que no es la imagen programada del otro, se reivindica como humano esparciendo su sangre sobre la superficie de la cámara-espejo antes de golpearla y romper su reflejo. Kioko cierra la secuencia al ocupar el contraplano de Caleb ante el espejo, era ella quien miraba al otro lado de ese espejo, lugar del doble.

46

47

6.3.6 Desenlace. Ava liberada

Ava escapa con ayuda de Caleb y mata al padre, al creador. El desenlace retomará precisamente el espacio tras la naturaleza donde Kioko mostró a Caleb el siniestro vacío que esconde su imagen de mujer. Ahora será Ava quien se vista con su piel y se haga cargo de esa imagen, encarnándola. «*¿Te quedarás aquí?*», le pregunta Ava a un desorientado Caleb. Y claro, este obedece y espera justo en el mismo lugar donde observó a Kioko, en la estancia contigua a la que guarda el secreto femenino velado tras el árbol y los reflejos sobre el cristal.

A ese otro lado acude Ava, pero en esta ocasión el *leitmotiv* es acogedor, Ava sabe que debe vestirse con esa piel femenina, que puede sostenerla, pues conoce de la palabra y del deseo, sabe seducir.

48

49

Que eso es lo que está en juego queda patente en el primer plano de Ava en ese espacio. Mientras ella mira fuera de campo, tras la línea-límite vertical, al armario donde hay múltiples imágenes de lo femenino, vemos dos marcos, uno el del espejo que refleja la naturaleza de lo real que debe ocupar, antes otro, el de un cuadro de Klimt, *Retrato de Hermine Gallia* (1904), que anticipa el vestido blanco con el que cubrirá su desnudez (48). Ava se escinde entre reflejos y líneas verticales (49) representa todas las mujeres, la primera.

50

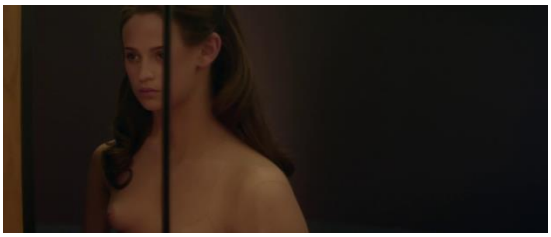
51

Caleb, al otro lado del lienzo transparente, observa todo ese proceso como buenamente puede porque el árbol y los reflejos de la luz sobre la superficie acristalada velan el momento decisivo en el que Ava va a cubrir con una piel el vacío original que la constituye (50). Las manos como proyección del deseo que se abrió paso a través de la mirada y que encontraron constantemente la barrera de cristal que impedía el encuentro físico con lo tangible, van a ser las que arranquen la piel de la otra para cubrir la nada primordial (51, 52, 53). No hay nada siniestro, solo belleza, la mujer cubre el caos de lo real y el lienzo de Pollock justo ahora se inserta en un plano (54), precediendo a otro de Nathan muerto.

52

53

54



55

Ava se enfunda esa nueva piel y las líneas que delatan sus fragmentos desaparecen para dotarla de una unidad sin fisuras cuando el reflejo se abre paso en el plano desplazando a la imagen anterior (55). Esa nueva Venus tiene ya apariencia de mujer completa, ahora se trata de deslizar un nuevo velo sobre su cuerpo que simule que esa piel es su límite, que haga olvidar el vacío original que la constituye.

56

57

De la imagen de la belleza de la mujer (56) al tacto deseante de los dedos de Caleb que solo alcanzan a tocar la superficie del lienzo, a verlo todo difuso (57, 58). Ava se ha hecho cargo de lo siniestro que Kioko mostró a Caleb, del vacío de lo real para cubrirlo con la imagen del deseo que se desliza ante sus ojos y que este no podrá tocar jamás. Solo la verá salir de ese espacio del otro lado (59) cubierta ya como mujer completa encaminándose hacia el Edén exterior (60), mientras Caleb queda atrás, atrapado en el infierno (61).

58

59

60

61

Una nueva mujer para un mundo donde los referentes de lo humano se entrecruzan en forma de sombras sobre una superficie de retícula, metáfora del interior enmallado de Ava y en la

que se adivina su sombra indistinguible de las demás (62). El último plano de la película la muestra en PM de perfil tras una pared de cristal (63) sobre la que se desliza el paso de una multitud enmarañada de rostros y siluetas anónimas, imágenes sin cuerpo de un mundo datable y virtual en el que Ava podrá pasar desapercibida como un miembro más de la especie. Porque lo que queda del mundo y de lo humano en esta distopía inminente que nos propone Garland es solo la pura apariencia del simulacro.

62

63

Notas al capítulo sexto

1. Esto es otra cuestión que excede nuestro objeto de estudio pero cuya importancia no podemos dejar de señalar. De ahí la estrecha relación que existe en la actualidad entre el MRI, el discurso objetivo científico y el capitalismo estadístico que nos gobierna bajo la apariencia tecnológica e hipercomunicativa.Todos ellos tienen en común la evacuación del sujeto en sus discursos, para presentarse como verdades objetivas con la semblanza del paradigma informativo.

2. Gómez Tarín destaca los tres efectos del *raccord* de mirada: «simbolización de una percepción de la continuidad del mundo físico en cuanto este es visible, efecto de verdad (en términos de creencia) y percepción (en término cognitivos)» (2011:232).

«Cuando tiene lugar un raccord de mirada sobre la superficie en fuera de campo que se sitúa en la dirección de cámara, ésta permanece "invisible" a pesar de reducir el espacio visual a su mirada (Vernet, 1988, 31) porque la relación establecida entre los planos (campo-contracampo) crea un espacio perceptivo que liga el plano con el precedente de tal forma que el espectador atribuye la posición a un factor de subjetividad que tiene que ver con la mirada de un personaje en el interior de la acción que se narra; de ahí que Jean Mitry denominara el montaje plano/contraplano con el término "semisubjetivo" (Bordwell, Staiger y Thompson, 1997,63). La figura del campo-contracampo con raccord de mirada y ángulo aproximado al eje de la cámara, fue el último y más importante de los eslabones de la constitución del M.R.I. como montaje dominante porque, a través de su utilización, el espectador queda inmerso en los diferentes cruces de miradas y en el interior del espacio diegético, base para la creación de una mecánica de identificación» (2011: 233).

4. El conocido como caso Lindbergh tuvo lugar en 1932 y se refiere al secuestro y asesinato de un niño de 20 meses, Charles Lindbergh. Se trata de uno de los casos más célebres de la crónica negra de Estados Unidos ya que tuvo amplio eco y difusión en los medios. Para el secuestro del bebé se utilizó una escalera con la que al parecer se accedió al piso donde se encontraba para extraerlo de la cuna. Bruno Hauptmann fue encontrado culpable y ejecutado años más tarde (1936), pese a que el juicio fue irregular y las pruebas no eran, ni mucho menos, concluyentes. Como puede apreciarse la película de Mulligan se inspira claramente en este caso para representar el secuestro del bebé, principalmente en el uso de la escalera y en la condena con pruebas circunstanciales del inocente Angelini.

5. *El niño robado* es un cuento atribuido a los Hermanos Grimm que recoge un miedo ancestral. En la tradición oral de los cuentos infantiles se transmitía la existencia del mal, la crueldad y la muerte con las que se les enseñaba a convivir a los niños en lugar de ocultarlas. En las edulcoradas adaptaciones que después realizó Disney de ellos esos aspectos quedan soslayados. Ejemplo de ello son *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and The Seven Dwarfs*, William Cottrell, David Hand, 1937), *La Cenicienta* (*Cinderella*, Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1950), o *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Clyde Geromini, 1959).

6. Por razones prácticas nos tomaremos la licencia de añadir el número 2 al título principal para designar abreviadamente la película *Expediente Warren: el caso Enfield* y diferenciarla así de la primera parte en el presente análisis.

7. Intuición de la que es un trasunto perfecto el hombrecillo que dice tener en su estómago Barton Keyes (Edgar G. Robinson) cuando en la investigación de *Perdición* (*Double Indemnity,* Billy Wilder, 1944), este le advierte de que `algo´ se le está escapando del caso pese a la aparente evidencia de las pruebas.

8. Sobre esta cuestión remitimos a la lectura de Palao (2014): "Segura al 95%. La reintroducción del sujeto en la ficción detectivesca a partir de Zero Dark Thirty". En: *El Cine de pensamiento formas de la imaginación tecno-estética*. Aldea Global.

9. De cómo se vale del MRI el discurso neurocientífico actual da buena cuenta Shaila García Catalán (2012) en su tesis doctoral a la que remitimos a todo aquel que quiera profundizar en este tema: *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual. A propósito de Redes de Eduard Punset.* Departamento de Ciencias de la Comunicación. UJI. Castellón.

10. Ed Warren reivindica el valor de la experiencia subjetiva ante el fenómeno por encima de las pruebas objetivas, cuando réplica a un doctor en el programa televisivo (17´50´´): «*es muy fácil verlo desde fuera y desmontar la historia, pero es muy distinto haber estado allí y vivirlo personalmente*». Dicho momento se enmarca nada casualmente en una secuencia que parte desde el plano de la imagen de una pantalla en el directo de un plató televisivo. La verdad no está en las imágenes del espectáculo televisivo. Asunto al que volveremos al hablar de las imágenes grabadas de Janet con cámara oculta que nada saben de la verdad que ahí acontece, pero que sin embargo se erigen como prueba objetiva y definitiva en su contra.

11. `El hombre retorcido´ posee una cualidad en su figura que se sale de lo *straight*: recto o derecho, con que en inglés se hace referencia también a lo que se considera adecuado socialmente. Así pues, lo retorcido es algo que se desvía de lo correcto, algo que no se integra del todo en el sentido marcado por la normalidad convenida y por tanto, algo susceptible de traer consigo el despertar de lo siniestro, de aquello oculto y olvidado que las convenciones e instituciones (entre ellas la familia) encubren.

12. Como deja bien patente Aaron Rodríguez en la segunda parte de su análisis audiovisual compuesto de cuatro partes de *Insidious* en: http://detour.es/paisajes/aaron-rodriguez-james-wan-insidious.htm (7-6-2016).

13. La fotografía como embalsamadora del tiempo ante la muerte. Unas fotografías que, como esa regresión en el tiempo de Lorraine, muestran a las personas en el pasado ajenas al encuentro con la muerte que les sobreviene

ahora, con esos rostros insertados tras el disparo, trasunto siniestro del último instante, del último `clic´ de la cámara ante la que posaron.

14. Como afirma Aaron Rodriguez acerca de ese momento en la tercera parte de su análisis audiovisual de *Insidious* en: http://detour.es/paisajes/aaron-rodriguez-james-wan-insidious.htm (7-6-2016).

15. Cercano y a la vez oculto, como lo siniestro, las letras que forman el nombre de Valak aparecen en plano en los espacios familiares de los Warren: escrito en dos lugares de la cocina en los minutos 33´14´´ y 33´26´´. El nombre que ella no reconoce «*le acompaña todo el tiempo*» en el hogar y está también presente en el minuto 43´20´´, en el collar que hace su hija y en las letras de la estantería, estaba ahí escrito en el espacio de lo familiar, pero Lorraine por eso, no lo vio.

16. Pocas cosas más siniestras que el eslogan capitalista por excelencia: «el cliente siempre tiene la razón» que han incorporado las industrias culturales al consumo de sus productos con el fin de hacer prevalecer lo que ellas mismas ofertan como una muestra de individualidad.

17. «Me he convertido en la muerte, en el destructor de mundos». El personaje de Caleb citará a Robert Oppenheimer, uno de los padres de la bomba atómica en *Ex Machina*.

18. Algo que pudimos apreciar ya en *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965).

19. El personaje de Caleb está interpretado por Gloomhall Gleeson, coprotagonista del primer capítulo de la segunda temporada de dicha serie: *Be right back* (Owen Harris, 2013) donde interpreta el siniestro clon de un cadáver, una I.A basada en los datos de perfil que el difunto dejó en vida al interactuar en las redes sociales. *Be Right Back* comparte con *Ex Machina* la misma preocupación acerca de la esencia humana frente a la vida recreada por los datos informáticos.

20. La idea acerca del sentido que se desliza en esta asociación de planos/contraplanos sobre la pantalla entre Caleb y Ava fue aportada por Shaila García Catalán en el trascurso de una conversación acerca de la película (2016).

21. Lacan, *Seminario XX, Aún* (1972-1973).

Análisis fílmico

PARTE III

La representación de lo siniestro en los largometrajes de David Lynch

CAPÍTULO SÉPTIMO

Lo siniestro en los largometrajes de David Lynch

Antes de Mulholland Drive (1977-2001)

7.1. David Lynch. Autor total

Lynch no es solo un director de cine, su personalísima visión del mundo se despliega a través de múltiples disciplinas artísticas y obras de todo tipo que van de la música a la pintura, escultura, fotografía, collages, e incluso mobiliario o cómic. En el campo audiovisual ha realizado cortometrajes, piezas de publicidad, vídeos musicales, series para televisión e internet y largometrajes tanto en Hollywood como fuera de su industria. Nuestra investigación se centra en su faceta como director de largometrajes y concretamente en su representación de lo siniestro, pero consideramos importante tener presente el carácter multidisciplinar de su arte, sobre todo su estrecho vínculo con la pintura antes de realizar este breve repaso por su filmografía anterior a *Mulholland Drive*. Nos encontramos ante un director de cine muy particular, que cuenta, por ejemplo, entre sus rasgos estilísticos más importantes la inclusión del azar como parte del proceso natural en la concepción y desarrollo de sus obras, también las cinematográficas.

> In describing his filmmaking process Lynch continously refers to his reliance on "accidents and strange things" (Rodley, 1997). Rather tan seeing such unplanned happenings as impediments to the execution of this preordained plan, he takes them as opportunities to include something new and fresh into the ongoing work. He´s a *bricoleur* in Levi-Strauss´s sense of using whatever bits and pieces of material are ready at hand, all in the service of a personal creative visión (Bulkeley, 2003: 58).

Todo ello condiciona la hora de afrontar la pregnante experiencia visual que proponen sus películas, en las que en algún momento se abre un agujero dimensional en la narración, ya sea en forma de visiones, sueños o saltos a otras realidades que parecen tan próximas que pueden confundirse por el mero azar, ya sea por medio de un simple cruce de personajes, una mirada

atenta a un objeto o al recorrer un lugar de tránsito, un pasillo cotidiano, un pasaje trasero en cuya inmersión puede transformarse todo, identidades incluidas. Esos pasos entre mundos vienen precedidos de discontinuidades en la corriente eléctrica, de alteraciones sonoras, lo que Michel Chion llamó *drone*[1], que parecen sensibles al instante en el que se produce la deriva espacio-temporal.

En las películas de Lynch los trasvases entre mundos y realidades conviven, sueño y vigilia, fantasía y realidad se confunden como materias líquidas, tintas de posibles existencias que una vez disueltas y mezcladas entre ellas son imposibles de discernir, como el material orgánico con el industrial de sus primeras obras.

> Hollywood is a dream factory in the worst posible way, producing generic, homogeneized fantasies that constrain the imagination and stunt the spirit. This is precissely where the cultural significance of Lynch´s work lies. The simply fact that he is out there doing the strange, dreamy things he does, is an influential reminder of the potential of cinema evoke the transformational otherness of real dreaming, to use film as a way of provoking new imaginative creativity instead of cynically steering people´s dream into morally compliant and commercially profitable channels [...]. He creates works that defy conventional genres, stimulate emotions of profound intensity and startling complexity, and draw viewers into a world where anything is possible, where ordinary rationality is suspended, where´s is imposible to predict what´s going to happen next (Bulkeley, 2003: 59).

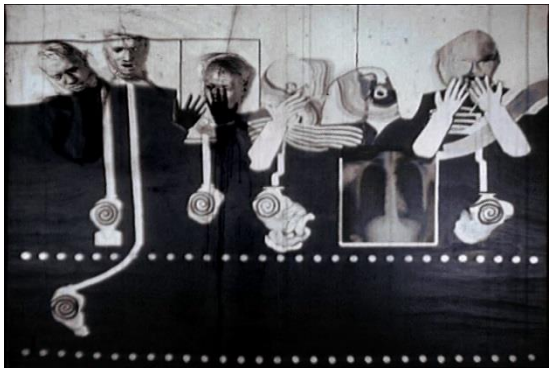
Entonces es comprensible que los personajes se confundan y se olviden, que encarnen en un solo cuerpo bifurcaciones diferentes de posibles, que lo que era familiar retorne extraño, que los dobles desgarren la identidad del que se creía original y que surja una angustia psicótica. En suma, que el concepto de realidad muestre su fragilidad, `salte´ y diluya con él los sujetos que protagonizan sus imágenes. En este océano sensorial la certeza es la primera en desvanecerse y en la incertidumbre, tal como advirtió Freud, surge lo siniestro. Con ella además el MRI se retuerce y rompe, la narración, el sentido unívoco del relato, su cierre, muestra sus costuras y convenciones. Pero toda esta depuración en la representación de lo siniestro desde la forma fílmica institucional se desarrolla en Lynch a través de un proceso que tiene lugar en su filmografía y que, a nuestro entender, desemboca y adquiere toda su radicalidad en *Mulholland Drive*.[2]

7.2. Antes de *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977)

> La razón de hacer mi primer film fue dotar de movimiento a mis pinturas reinterpretando mis sentimientos. Cuando contemplaba los cuadros hechos en la escuela, oía una especie de sonido en la cabeza. Quería recobrar ese sonido y dotar de movimiento lo inmóvil en la tela. Hacer películas es como ver mis cuadros en movimiento con sonido y música (Lynch en Casas, 106: 2007).

El primer largometraje de Lynch ve la luz en 1977 y fue originalmente posible gracias a los 10.000 dólares que le otorgó la beca del American Films Institute (AFI), aunque finalmente acabó costando 100.000 dólares. Se trató de un arduo proceso de dos años de rodaje y tardó otros dos en poder montarse tras su realización. Gran parte del desfase presupuestario se debe al delicado trabajo del plano sonoro, a la elaboración del sonido industrial que envuelve la obra, este sonido desanclado de su contexto devendrá el característico *drone* sonoro que recorre la filmografía de Lynch.

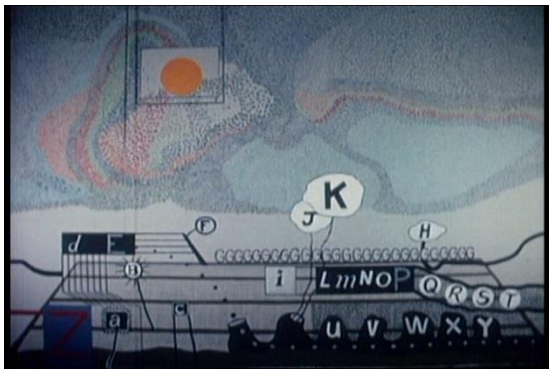
Cabeza borradora es un proyecto netamente autoral y en él pueden encontrarse gran parte de las constantes temáticas y visuales del imaginario de Lynch, este primer largometraje guarda relación directa con sus lienzos y primeros cortos, en particular con *Six Men Getting Sick* (1967), *The Alphabet* (1968) y *The Grandmother* (1970), con los que comparte la estética orgánico-industrial y la angustia de sus protagonistas, abocados a una existencia que les obliga a desenvolverse en relación con `los otros´ en ambientes hostiles donde lo real se abre paso entre una realidad que se muestra extraña, siniestra. Concebido originalmente como obra efímera, en *Six Men Getting Sick* su pintura cobra movimiento para convertirse por primera vez en materia fílmica. El molde del rostro de Lynch se repite seis veces en un lienzo para crear seis rostros que se animan y vomitan en bucle bajo el sonido de una sirena (1, 2).



1

2

The Alphabet fue producto de un cúmulo de esas casualidades que tanto inspiran a su autor, ya que aunque tanto la cámara que adquirió para rodarla como la grabadora de sonido estaban defectuosos, «el resultado obtenido le pareció totalmente adecuado» (Casas, 2007: 137). El corto de apenas cuatro minutos de duración alterna animación e imágenes reales y da perfecta cuenta del angustioso proceso que supone la adquisición del lenguaje para la constitución del sujeto. El lenguaje se presenta aquí más que nunca como malla que asfixia la existencia, las letras y su articulación sonora lo tiñen todo de sangre en el último plano a partir de la boca de quien las ha pronunciado (3,4). Lo siniestro alcanza su máxima expresión en el tramo final, con imágenes discontinuas por corte de montaje de la niña junto a cada letra del abecedario, mientras suena una canción de aprendizaje y su rostro encadena una serie de muecas delirantes ante cada una de las letras que aparecen a su lado (5, 6).



3

4

5

6

The Grandmother presenta ya una duración de 34 minutos, alcanza casi los 10.000 dólares de presupuesto, aportados por la AFI, y mantiene algunas de las constantes de Lynch ya presentes en *The Alphabet* y que alcanzarán *Cabeza Borradora.* Esta producción abre por primera vez paso a lo narrativo fílmico ante la pintura y prolonga la estética de la obra que la precede. El cortometraje alterna, al igual que el anterior, la animación de sus pinturas con imágenes reales pero estas últimas ganan peso en la pieza, en ellas se mantiene y destaca poderosamente el blanco sobre un fondo plano de paredes totalmente negras, especialmente en los espacios que comparten el niño y la abuela. Todo está orientado a crear una atmósfera pesadillesca y claustrofóbica, el maquillaje expresionista de los rostros, los primeros planos aberrantes, la estética de la animación, el sonido de fuente indeterminada, la discontinuidad de las imágenes reales por stop motion o cortes de montaje como en los nacimientos del niño (7) y de su abuela, o en las sacudidas que le propina la madre (11´10´´) en la cocina.

El trabajo sobre el espacio y el tiempo se empapa de ese ambiente enrarecido, como en *The Alphabet,* a los momentos de discontinuidad en el tiempo de las imágenes que avanzan a golpes (5, 6), se une la deslocalización general del espacio, que apenas permite situarnos en el vago arriba/abajo que conectan las escaleras con la habitación del niño donde está la abuela y el espacio de los padres, lo familiar es siniestro. A la desubicación espacial contribuyen de forma decisiva las paredes opacas que a la vez que enclaustran abren la puesta en forma al vacío absoluto, al abismo que rodea al personaje principal. Aquí, como en *The Alphabet*, los niños que los protagonizan irrumpen en la existencia de forma angustiosa, son exigidos por un lenguaje que no entienden y siguen en conexión con lo orgánico de donde brotaron. Así, en *The Grandmother* el niño recurre a las semillas que cultiva en tierra sobre su cama para que de

ellas surja la vaina que contendrá a su abuela, su soporte afectivo, la única capaz de identificarle y reconocerle (8). El corto insiste sobre el tema de la angustiosa inscripción del sujeto en el mundo, reincide también en la mezcla de texturas entre lo orgánico y lo fabricado por el hombre. En estos dos cortos experimentales de Lynch la incapacidad para hacerse entender de esos niños a través de la palabra, su angustia ante la existencia, se ve envuelta de una atmósfera siniestra.

7

8

7.3. *Cabeza borradora* (*Eraserhead*, 1977)

> Cuando pinto deseo ante todo que no me salgan cuadros bonitos. Me gusta que mis pinturas sean oscuras, espantosas y feas. ¿Alguien sabe por qué? Yo no, lo siento. Cuando pinto trabajo básicamente llevado por sensaciones como el atosigamiento, la asfixia y la claustrofobia. Una opresión en blanco y negro que contiene resultados similares a los de *Cabeza borradora* (Lynch en Casas, 105: 2007).

Cabeza borradora es una pieza referencial en Lynch, no solo por ser su primer largometraje sino por desplegar las constantes temáticas y audiovisuales de un imaginario que perdurará a lo largo de su filmografía. La película, filmada en blanco y negro, se compone principalmente de una gran cantidad de planos generales y conjuntos rodados con cámara estática que se dilatan en el tiempo sosteniendo las acciones y diálogos de los personajes en una atmósfera donde lo orgánico se abre paso mezclándose con lo industrial y viceversa, ladrillos, lodo, carne supurante, fluidos y puñados de tierra que ya se anticiparon en *The Grandmother*. *Cabeza borradora* es más narrativa de lo que puede parecer en un primer momento, ya que aunque se desarrolla bajo una ambiente asfixiante y repleto de personajes extraños con rutinas y formas de comunicarse no menos extrañas, las secuencias puramente visuales, desligadas de cualquier narrativa y abiertas al sentido interpretativo, vienen presentadas como fugas mentales o saltos dimensionales que encuentra la mirada de Henry en una realidad gris y opresora. Así sucede con las primeras aproximaciones al escenario del radiador (35´ 36´´) como contraplano de la mirada de Henry, es decir mantenido por su subjetividad. Del mismo modo, entre el estatismo general de los planos la enunciación adquiere de repente autonomía propia y `escapa´ desde su mirada angustiada tras sangrar por la nariz ante la noticia de la paternidad

(30´54´´). Por ello a partir de la mitad del metraje y tras ver invadida su estancia por la mujer y el grotesco engendro que es su bebé, la insoportable realidad de Henry acelera su fuga disolviéndose en otras capas o ensoñaciones, algo parecido a lo que le sucederá a Betty en *Mulholland Drive*. De este modo la tercera visión del escenario del radiador (49´32´´) responde ya plenamente a esa necesidad de huida del protagonista, Henry se sumerge, esta vez sí plenamente, en el escenario interior donde se le presenta la mujer del radiador.

A partir de ese momento la línea narrativa se desvanece y las imágenes se liberan y mezclan con otros posibles que alteran las relaciones causa-efecto. El salto cualitativo que índica el tránsito hacia esas otras `realidades´ viene marcado por lo que será una de las constantes en la filmografía de Lynch, la caída del protagonista en una abertura por la que se abre paso asomándose a través de su mirada y mediante la cual se sumerge con un *zoom in* hacia esos otros mundos. Un tránsito que viene puntuado por el incremento sonoro del *drone* y por fluctuaciones eléctricas.

9

10

11

En *Cabeza borradora* Henry mira atentamente el desplazamiento de un gusano, hasta que este le muestra su abertura y la mirada de Henry `cae´ en él, entonces accedemos al reverso de esa abertura desde la que observamos, al otro lado, a Henry. Hemos alcanzado el otro plano dimensional a partir de un movimiento idéntico al de la caída de Betty en la caja de *Mulholland Drive:* con un rápido *zoom in* y el aumento en la intensidad del *drone*.

La subjetividad del individuo angustiado por su existencia en una realidad asfixiante pone a los personajes de Lynch al borde de la psicosis, en la frontera del delirio, recordemos al Fred Madison de *Carretera perdida*. La mirada atenta de estos seres en crisis de identidad sobre los objetos acaba por devolverles la mirada extrañada de ellos mismos, la mancha lacaniana, la posición de la cosa-objeto desde la que se ven viéndose mirar. Con la caída yoica y el

extrañamiento la narración sobre la que se sostiene la realidad del personaje está a un paso de disolverse y con ella su identidad se bifurca, el doble está próximo, como veremos en *Carretera perdida*, *Mulholland Drive o Inland Empire*. Henry abre la puerta y la vecina aparece de entre la total oscuridad del pasillo (12), podemos decir que emerge de alguna de esas otras dimensiones que se deslizan en la cerrada negrura de un pasillo que parece conectar algo más que espacios físicos y que nos recuerda a aquel en el que se sumerge el disociado Fred para después reaparecer en *Carretera perdida* (13). «*La luz puede cambiarlo todo en una película, incluso un personaje. Adoro ver salir a la gente de la oscuridad*» (Lynch, 2008: 145).

12

13

Como estamos ya en ese otro lugar donde las imágenes se liberan, amalgaman y sobreponen sus texturas como si de un lienzo se tratara, todo adquiere la cualidad de la ensoñación que es muy diferente de la `realidad´ en la que se desenvolvía Henry. Así, la vecina y Henry se hunden amorosamente en la cama sobre una charca lechosa hacia otro tránsito que acaba por hacer coincidir a Henry con la mujer del radiador en su espacio, el escenario (14).

El espacio escénico de la representación reaparece constantemente en las películas de Lynch como lugar de intersección o encuentro entre mundos. Son momentos en los que ya sea desde la improvisada frontalidad de alguien que canta apasionadamente, Ben en su casa (15) y Dorothy en el Slow Club de *Blue Velvet* (16, 17), Julee Cruise en el Bar Bang, Bang (o Roadhouse) de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (18, 19), Rebekah Del Río en el Club Silencio de *Mulholland Drive* (20, 21) se suspenden las tramas narrativas de los personajes que quedan por un momento absortos en la contemplación, extasiados por la representación y la voz que interpretan ante ellos apasionadamente. La sala de idénticas cortinas y mosaico blanco y negro de *Twin Peaks* (22) surge de esos lugares suspendidos para la representación que le precediero. En suma, los decorados característicos de la filmografía de Lynch pueden encontrarse ya en este primer largometraje.

14. La mujer del radiador sobre el escenario.

15. Ben canta *In dreams* de Roy Orbison.

16. Dorothy Valens *canta Blue Velvet* de Bobby Vinton.

17. El Slow Club en *Terciopelo Azul.*

18. Julee Cruise en *Twin Peaks fuego camina conmigo.* 19. El Bar Bang Bang o Roadhouse

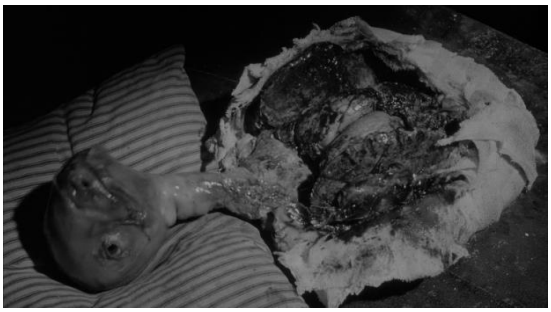
20. Rebekah del Rio en el Club Silencio. 21. Club Silencio de *Mulholland Drive.*

22. La sala roja de *Twin Peaks.*

En el escenario del radiador la cabeza de Henry se desprende y en su lugar asoma una similar a la de su aberrante bebé, de nuevo antecedido por medio del plano detalle de un fluido, esta vez la sangre que la rodea. La cabeza cae hacia otro lugar imposible, donde será convertida en goma de borrar para lápices en una fábrica, suceso tras el cual vemos despertar a Henry en su cama y la línea narrativa principal de la película se retoma, sugiriendo la posibilidad de que las secuencias anteriores fueran producto de un sueño en mitad de la noche.

Cada obra crea sus condiciones y reglas acerca de qué es lo verosímil, qué es lo que puede acontecer en ella. En el mundo que habita Henry lo extraño que sucede en él adquiere la cualidad de lo probable. Una línea narrativa principal, por cierto, en la que funciona perfectamente el engarce del *raccord* de sus largos planos para unir espacios y personas. Lo fantástico de las imágenes liberadas asalta esa línea narrativa principal a partir de la mirada en fuga de Henry, de su necesidad de evadirse de la realidad que le rodea. Las secuencias de imágenes que rompen con la narración son las que se encuentran en el prólogo y epílogo enmarcadas por esos `agujeros´ o aberturas en la malla de la realidad en los que se adentra Henry Spencer (10,11).

Lo siniestro muestra sus indicios en la cena familiar a la que acude Henry y en el instante que hemos comentado en el que la observación del gusano le abre un paso a otro `lugar´. Sin embargo, lo siniestro no acaba de manifestarse al no prolongarse lo suficiente la angustia sobre su posición yoica y la incertidumbre de Henry acerca de la realidad se inclina hacia lo fantástico, tal como lo define Todorov. El desenlace del film es el momento donde lo siniestro está más próximo a desencadenarse en toda su intensidad (1h 19´40´´), Henry decide cortar el vendaje de su deforme hijo (23) para descubrir que este constituía su propia piel, y que lo que ha hecho es abrirlo en canal mostrando lo real, el amalgama de vísceras de su interior (24).



23 24

La cabeza del bebé comienza a tener espasmos (24) que completan la evocación de aquel momento de la cena en el que al hundir el cuchillo en el pollo esté supuró su fluido interior (25) y la madre de Mary sacudió de forma similar la cabeza (20). La asociación por analogía de ambos momentos a modo de desplazamiento y sustitución onírica parece clara, más aún cuando al igual que en aquel instante Henry decide clavar las tijeras en las entrañas abiertas del bebé y estas comienzan a supurar toda clase de fluidos purulentos (27, 28).

25 26

27 28

Ante la exagerada deformación del engendro la inquietante pregunta es similar a la que se harán posteriormente los médicos frente a John Merrick en su siguiente película, *El hombre Elefante* (1980), acerca de la humanidad que posee esa criatura. El familiar irreconocible de Henry que fue su supuesto hijo agoniza mostrándole su carne y vísceras, se trata de un interior que se ofrece directo, abierto, sin otra piel que el vendaje artificial que lo envuelve, el *drone* aumenta de intensidad y la discontinuidad de la corriente en la lámpara da cuenta de su agonía y de la cercanía de una de esas capas dimensionales que asoma ante el asesinato del bebé. Pero, una vez más, lo siniestro no se conjuga en toda su radicalidad y la angustia que lo canaliza cede terreno ante el sentimiento del asco que se explícita en esa carne que se retuerce y supura, que se hincha y deforma agónica ante los ojos de Henry. Este momento,

junto con aquel al que remite de la cena, entronca con los *kits* biológicos de Lynch: «Me gusta la textura de la carne distorsionada» (Casas, 108: 2007) afirmó el autor. En esos *kits* de montaje el director ensamblaba como piezas de una maqueta partes del cuerpo de animales, «peces, pollos o patos muertos y desmembrados» (Casas, 43: 2007) y lo aproxima también a la tendencia supurante de `la nueva carne´ de David Cronenberg o Clive Barker.

> No es que me gusten los cuerpos en descomposición, pero su textura es increíble. ¿Alguna vez has visto un animalillo en descomposición? Me encanta observarlos, igual que me gusta contemplar un primer plano de una corteza de árbol, un bicho, una taza de café o un trozo de tarta. Al acercarte descubres unas texturas maravillosas (Lynch, 2008: 137).

Tras la desaparición del bebé y con la ruptura del planeta-cáscara, surge un nuevo agujero dimensional en el que sumergirse para traernos otro de los temas recurrentes en Lynch: la epifánica liberación final a través del encuentro de alguien apresado, perdido en otra dimensión. En este caso la mujer del radiador se reúne con Henry en un abrazo de luz (29), como con el que treinta años más tarde Nikki liberará a la mujer atrapada por una maldición en la habitación de una dimensión paralela en el desenlace de *Inland Empire* (30). El trayecto que recorren sus personajes es realmente el mismo que el del relato clásico, la angustia ante la pérdida, la búsqueda y el encuentro, hay una vuelta al orden en los desenlaces de Lynch, o al menos una paz que sutura el recorrido de la angustia.

29

30

7.4. *El hombre elefante* (*The elephant Man*, 1980)

Por extraño que pueda parecer el éxito de *Cabeza borradora* le abrió a Lynch las puertas de la industria de Hollywood y asentó su faceta artística como director de cine. Mel Brooks, quién sabe si atraído por el tratamiento de lo orgánico y deforme en su primera película, le ofreció dirigir *El hombre elefante*, basado en la persona de John Merrick, afectado por el síndrome de Proteus en el Londres del siglo XIX. Las condiciones de rodaje estaban en las antípodas de las que Lynch sufrió en *Cabeza borradora*, con un amplio despliegue de presupuesto, medios y actores de renombre a su disposición. *El hombre elefante* es una obra concebida desde el primer momento para alcanzar la aceptación del gran público.

> Con el hombre elefante consiguió un gran éxito de crítica y ocho nominaciones a los Oscar, entre ellas la de mejor director y mejor guión adaptado, con las cuales Lynch logra introducirse dentro de la cúpula de Hollywood (Bort, 2012: 105).

Bajo esos condicionantes adopta una forma fílmica institucional, excepto en algunos momentos de suspensión narrativa netamente *lynchianos* que justifican su inserción en la diégesis como ensoñaciones de John Merrick. Con todo, Lynch logra imponer el rodaje en blanco y negro y la época histórica industrial en el Londres victoriano en la que se desarrolla la narración le permite contextualizar perfectamente en la trama los insertos de planos que dan cuenta de su tendencia por las atmósferas opresivas, lo deforme y grotesco tiene cabida entre el hospital, los bajos fondos y la humeante contaminación fabril (1, 2).

> Indeed, Lynch´s fascination with factories, machinery, and industrialization comes through in this photography and in many of his films, and the complexity of bodily functioning has led him to comment, "human beings are like little factories" (Rodley en Bulkeley, 2003: 58).

1

2

Pese a la predominante presencia de una canónica banda sonora, la recargada atmósfera dominante le permite incluir algunos de sus particulares sonidos de fuente indeterminada (*drones*) próximos a lo industrial sin que estos produzcan extrañamiento en el espectador, al contrario, contribuyen a su inmersión ambiental otorgándole compacidad al conjunto. La película se abre, al igual que su antecesora, con una secuencia evocadora y onírica, visualmente muy potente, que además se revisitará en diversos momentos del film, entre ellos el desenlace.

3

4

5

Tras los títulos de crédito aparecen en plano detalle los ojos de una mujer (3) y desde estos un *travelling* vertical desciende hasta sus labios. Por corte, vemos ahora el retrato fotográfico de su rostro enmarcado (4), al igual que sus primeros cortos sobre un fondo completamente negro, vacío, sin referencia. El retrato encadena después con otro rostro que no parece el mismo, que rebasa el marco del cuadro de lo fotografiado, de lo embalsamado para el recuerdo, ese nuevo rostro está vivo, es más mundano, y mira fijamente a cámara mientras esta se aproxima hacia sus ojos (5).

¿Existe una imagen más potente en su simpleza para transmitir cómo lo real desborda cualquier límite, que el rostro de esa mujer saliéndose literalmente del marco que la contenía como madre, imagen-símbolo de la belleza y la pureza idealizada para Merrick? Porque, como veremos, Merrick, el hijo, es el devoto detentador de esa fotografía, referente de un pasado y un amor perdido antes siquiera de conocerlo. En el tránsito por fundido encadenado de la fotografía al primer plano de la mujer la música de órgano ha desaparecido, dando paso a un sonido mucho más inquietante, acompañado por otro, similar al de la maquinaria de un tren pesado. Funde a negro.

Aún no lo sabemos pero esa fotografía de la madre de Merrick lleva inscrita también tras la belleza de su rostro el horror de los orígenes del hombre elefante, inaccesible tras esos grandes ojos oscuros, la belleza encubre el horror de su concepción, lo real de una experiencia traumática. Porque pese a que la leyenda cuenta que su deformidad es producto de un accidente, de un ataque de elefantes en el período de gestación de Merrick, Lynch va a representarlo como si los paquidermos cometieran una violación abominable e imposible.

6

7

Así, tras el fundido a negro la oscuridad se dilata mientras la banda sonora persiste. Acto seguido aparece una larga fila de elefantes translúcidos, de perfil. Entonces, la cara de la mujer se les sobrepone y la imagen se congela. Este plano (6) une en una sola capa el encuentro entre lo humano y lo animal y crea una máscara sobre el rostro de la madre que anticipa la grotesca deformidad del hijo.

Una vez más, como sucedió en *Rebeca* o *El otro*, el congelado vuelve a ser límite de la representación de lo siniestro, el tiempo detenido une en una sola imagen las capas del pasado y el futuro y proyecta sobre el semblante de la madre la deformidad futura de su hijo, sobreponiendo los contornos de los elefantes. Lo siniestro asoma en la detención del flujo del tiempo por donde lo real amenaza con manifestarse. El sentido del tiempo se transforma

cuando el horror alcanza a esa mujer. Lynch sugiere los orígenes de Merrick a partir de la violación de los elefantes del cuerpo de la madre, porque las bestias, tras volver a fundir a negro, responden a la mirada curiosa de la mujer, se giran, pasan a la frontalidad (8) y encuentran sus ojos en contraplano.

8

9

El ataque se representa ralentizado pero discontinuo, el tiempo transcurre, pues, a golpes, se resiente, el espacio queda desanclado en negro, la realidad se desmorona cuando lo real acontece. Y entre las trompas y gemidos de los elefantes el semblante difuminado de la madre al borde de la disolución (9) como los lienzos de Francis Bacon, autor referencial para Lynch. Un rostro desencajado que retuerce y emborrona sus rasgos ante el horror que reaparecerá después en *Twin Peaks, Carretera perdida, Mulholland Drive* o *Inland Empire.*

Un último fundido a negro, una nube de humo que brota y se expande en el vacío, la evocación del nacimiento cuando escuchamos un llanto de bebé eyectado a la existencia como un nuevo ser en el mundo, John Merrick. La película puede comenzar entonces, y esa secuencia quedará enmarcada y admitida, como las siguientes que la retoman, dentro de los cánones de la representación hegemónica en los que se encauza la narración, como productos de la ensoñación de Merrick, un recuerdo imposible sobre el rostro de la madre, una recreación de la leyenda de los orígenes de *El hombre elefante*.

10

11

La importancia del retrato como objeto melodramático, cargado con la esencia del ser amado encriptado por la luz del tiempo, tiene su máxima expresión en la secuencia en la que Merrick visita la casa del doctor Treves, atestada de fotografías de sus personas queridas y en las que Merrick muestra su único amor con un retrato (10) (1h 01´07´´).

La muerte de la madre, el hogar perdido para siempre, se sugiere con la inclusión de un crucifijo en segundo plano que divide el espacio de lo femenino para Merrick (11) justo a la altura de la entrega del retrato de su madre. Su belleza cubre lo real y lo siniestro acerca de su

concepción, por eso los sueños de Merrick están siempre a un paso de la pesadilla en relación a las dudas que rodean sus orígenes, de su inscripción en una realidad que lo excluye como ser humano, como igual. De ahí también el deseo de reivindicar su humanidad al querer dormir en la misma posición que lo hacen el resto de personas, y cuya deformidad le impide adoptar bajo peligro de ahogo y muerte: «*I wish I could sleep like normal people*». Ese será, como veremos, su último acto de dignidad: recuperar el estatuto de lo humano a través del sueño. Merrick recibe visitas de la alta sociedad de Londres y adopta sus costumbres, un *travelling* lateral recorre de nuevo rostros fotografiados sobre un estante (12) (1h 11´10´´) parece que lo humano es lo fotografiado, ahí donde se retiene en el hogar la huella de los seres queridos, lo familiar, aquello que a partir del reconocimiento, acoge e integra.

12

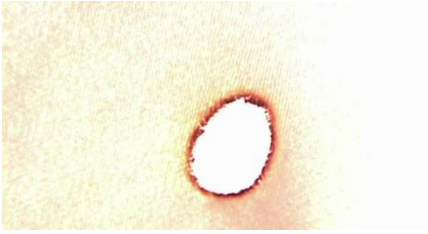
13

Por eso el breve inserto del rostro de la madre (13) (1h 12´11´´) es el mismo que recorrió en detalle sus rasgos al inicio del film, aunque esta vez en sentido inverso, de los labios a los ojos, acompañado de la música del órgano. Ahí se detiene la evocación, en su belleza, esta vez lo siniestro que esconde su figura, los orígenes de Merrick, no se manifiesta tras ella. Sí lo hará en cambio al sufrir una de las vejaciones a la que le somete uno de los empleados del Hospital, momento que provocará en Merrick la inmersión en sus terrores más profundos y siniestros. Esas humillaciones le devuelven la consideración de los otros como bestia, sacuden las raíces de su identidad provocándole angustia.

Si la anterior evocación se detuvo en la belleza del rostro de la madre al desenvolverse como una persona ante las visitas adoptando los protocolos sociales, aquí lo humillante de esas incursiones nocturnas le exponen de nuevo como bestia infrahumana a la mirada de los demás, ante la que es el otro, el diferente. De ahí que la visita de ese torturador se cubra con una elipsis que funde a negro (1h 14´10´´) y encadene con el *drone* que siguió al arranque onírico cuando la imagen de la madre dio paso a lo siniestro. Vemos entonces, el gesto de dolor de su mano sobre la sábana, mientras el plano asciende hasta encontrar su capuchón, y hallar ahí, el agujero por el que miraba Merrick otra realidad del mundo. Vamos a adentrarnos a través de la mirada en el inconsciente de Merrick, el agujero en la tela de la realidad (14) es netamente lynchiano, como vimos en su anterior obra, e implica el paso a otra dimensión, como aquella otra tela a través del cual mira Nikki en *Inland Empire* y que altera el espacio y el tiempo que habitaba (15,16).

14

15



16

Atravesamos el agujero de Merrick y tras un fundido lo onírico retoma el pulso en la narración, justificado por el trauma. El *travelling* recorre unas tuberías en un desplazamiento hacia el asfixiante imaginario industrial, hacia el lado sórdido que oculta la sociedad victoriana y trae otro de los temas de Lynch, que se revelará con toda su rotundidad en *Terciopelo azul*, aquello que subyace bajo la capa evidente de la realidad, lo real a lo que podemos acceder a través del dispositivo cinematográfico.

Las tuberías funden a negro para después mostrarnos mediante un *travelling* de retroceso una entrada de la que nos alejamos entre la oscuridad, la desgarradora imagen de la madre atacada reaparece y se sobrepone mientras la banda sonora nos devuelve el sonido mecánico y los gemidos de los elefantes con los que se representó la agresión. Entonces la mirada deambula hasta encontrar a unos obreros trabajando sobre lo que parece una máquina de hilar de la época industrial, y a partir de ahí los engranajes, el vapor, la superposición de los torsos fundidos con el ritmo maquinal que se repite incesante, lo orgánico se funde con lo inorgánico.

Si arriba, en la superficie, se despliega el protocolo de la alta sociedad donde quiere reivindicarse el protagonista como ser humano adoptando sus formas y apariencias, esa misma sociedad victoriana trata de ocultar las condiciones infrahumanas sobre la que se sustenta a través del sometimiento del igual, del otro. La grotesca deformidad de Merrick sería así la exteriorización, el síntoma tangible de su miseria, algo muy acorde al concepto de `la nueva carne´ del que participa en el mismo período Cronenberg, donde lo psíquico y reprimido se exuda a través de las malformaciones de la carne.

17 18

A partir de ahí encontramos un boquete en la pared (17), otro agujero en la estructura de la realidad, y sobre él un nuevo y extraño congelado de imagen que precede a una panorámica de matiz irreal. Aparece entonces el torturador de Merrick, que porta un espejo acompañado de una multitud, estamos ante un plano subjetivo, como delatan las miradas y la orientación del espejo que directo a cámara (18) va a traer su contraplano. El reflejo de Merrick brota enturbiado desde el fondo de su superficie, recordándole su deformidad cuando el plano detalle de su ojo encadena con el de un elefante y el de su trompa con la boca antes de dar paso a un plano de nubes desplazándose en el cielo. Lo siniestro se hace presente a través de la angustia de Merrick acerca de sus orígenes, de su identidad, y vuelve a afectar al MRI, que acota estas licencias en la representación marcándolas como un producto onírico para evitar el distanciamiento de la extrañeza.Así lo que fue familiar y conocido, la única existencia que conoció Merrick hasta su rescate por el doctor Treves, la de su vida nómada en condiciones inhumanas señalado como hombre elefante, espectáculo a contemplar por los demás, va a regresar siniestra en su nuevo empeño en reconocerse en la mirada de los otros como ser humano.

El proscenio teatral va a hacer de nuevo acto de presencia en Lynch (1h 49´39´´) en la secuencia de reconocimiento de Merrick, cuando este reciba los aplausos del público y pueda responder en posición de igualdad (20). Justo al contrario de lo que le sucede que en su regreso a Londres, donde acorralado por la mirada escrutadora de la masa (1h 46´15´´) reivindica desesperado su condición de ser humano (19). Además de la articulación de la palabra que fue la que dio la primera prueba de su conciencia ante el doctor, la posición de la mirada es fundamental para constituirse como sujeto.

19 20

La fascinación de Merrick en el teatro nos llega por medio de planos de la representación teatral mediados por la subjetividad de su mirada. Una serie de imágenes ampliadas que se encadenan unas a otros, donde puede advertirse el grano de la materia fílmica, comparten sus

capas en el encuadre. En suma, estamos de nuevo ante la ensoñación diurna de Merrick provocada por la sublimación de la belleza artística que contempla en su nueva posición de espectador. Algunos planos del decorado teatral, la frontalidad de la puesta en escena de la obra nos recuerda a las piezas del cine de Méliès (22).

21 22

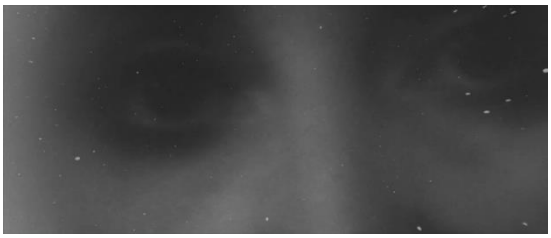
Uno de los estilemas de Lynch es la relación entre las miradas, entre quien se ofrece a ellas, lo representado y quien mira el espectáculo que es invitado a hacerlo suyo (23). En el caso de *El hombre elefante,* Mrs Kendal se expone en el lugar que ocupó Merrick en el circo para dignificar a sus ojos la representación como arte y permitiéndole que él ocupe la posición de los otros que contemplan para que desde ahí pueda ser reconocido como igual. En *Mulholland Drive,* esa relación con el público también existe, pero en este caso va a ser mucho más radical, el invitado a participar activamente en la interpretación de la obra va a ser el propio espectador de la película, como advertirá el maestro de ceremonias en el Club silencio (24).

23 24

Tras la visita al teatro Merrick completará su ansiado reconocimiento con un acto íntimo, al cumplir su deseo de dormir en la misma posición que lo hace un ser humano. Se trata de un acto de dignidad que además asocia el sueño con la muerte en las últimas imágenes de la película. Antes el protagonista ha acabado su maqueta, la cual ha firmado con su nombre, aquel que lo designa como ser único, humano. Merrick se acuesta y partimos de su rostro para recorrer los retratos de su madre y de Mrs Kendal, alcanza su maqueta y la ventana hasta fundir con un plano de las estrellas. La mirada se adentra en el universo. «*Never, never nothing will die…*» (25) afirma una voz femenina sobre el Adagio de Barber. Aparece entonces una esfera de contorno luminoso, en su interior la explosión humeante que en el prólogo eyectó al mundo a Merrick se repliega ahora para que surja el rostro de la madre, que adquiere vida, movimiento, mientras se vuelve transparente y la mirada se sumerge en el interior de esa esfera hasta alcanzar el plano detalle de los ojos que inauguraron la obra (26).

Es el rostro de la madre «el rostro de Deméter [...] rostro silencioso, donador de vida espiritual y benefactor, entiende la tumba como un espacio de recogimiento, de tránsito hacia otra vida» (Bou, 2006: 97). Merrick recorre el camino inverso de la existencia, retorna al seno materno, se hunde en él para disolverse en paz con ella reintegrándose en la nada.

25



26

El hombre elefante une y oscila ejemplarmente la ambivalencia constitutiva de lo bello y lo siniestro vertebrado por lo real que desborda al sujeto a través de lo sublime, pero también en la angustia ante la necesidad de sentir su inscripción en el mundo mediante el reconocimiento en la mirada del otro. Sin embargo, *El hombre elefante* acotado al MRI más canónico solo permite `las fugas´ formales de Lynch integrándolas en la narración como ensoñaciones puntuales que nos vinculan emocionalmente con su protagonista.

7.5. *Dune* (1984)

> Creo que una parte del público iba a ver la película porque había leído el libro, y otra parte esperaba algo parecido a La guerra de las galaxias. Éste era uno de los problemas principales: David había puesto una gran carga cerebral en la película y la gente se divertía sólo con los efectos especiales. No era ni carne ni pescado. Queríamos dos tipos de público y no convencimos a ninguno. Deberíamos haber hecho una película de culto más íntima, al estilo de David, o un gran film muy técnico con otro realizador capaz de concentrarse en los efectos especiales. Freddie Francis (Casas, 2007: 186).

Tras el éxito de *El hombre elefante* Lynch se embarca de la mano de Dino De Laurentiis por primera y última vez en una superproducción. Las palabras del director de fotografía y colaborador habitual, Freddie Francis, que anticipamos en la cita anterior resumen el conflicto entre de dos formas diferentes de entender el cine que sufrió la película. Por un lado Laurentiis quería obtener una gran taquilla y emular el éxito de *La guerra de las galaxias* aprovechando el gran número de lectores de *Dune*, pero Lynch no compartía esa fascinación por los efectos especiales y trató de imponer, en la medida de lo posible, su particular visión de la obra de ciencia ficción escrita por Frank Herbert, que resultó bastante alejada de la idea que tenía De Laurentiis. El resultado final se ajusta a lo que apunta Freddie Francis. En todo caso queda *Dune* como una película atípica, un extraño híbrido que no contentó a nadie pero que resulta una *rara avis* de la ciencia ficción y, sobre todo, un producto-muestra de la colisión entre el concepto fílmico de la gran industria y el personal del autor. Seguramente por estos condicionantes no encontramos, digámoslo ya, ninguna manifestación de lo siniestro en *Dune*.

Sí pueden hallarse algunos de los rasgos del autor, los ambientes humeantes de los Harkonnen de inspiración industrial, la grotesca sordidez de algunos de los personajes, entre los que destaca la masa deforme enfrascada en una gran pecera que incluye la recreación en los planos detalles de su estriada carne (1), así como los acólitos que le acompañan (2).

1

2

3

4

5

6

Personajes que poseen un diseño artístico muy similar al de los avernales Cenobitas que después veremos en el *Hellraiser* (1987) de Clive Barker, en esa estética de `la nueva carne´, de lo abyecto orgánico y supurante como síntoma de lo oculto que se manifiesta a través del cuerpo y que comparte con David Cronenberg, *Cromosoma 3* (*The Brood,* 1979) *Videodrome* (1983) *La mosca* (*The Fly,* 1986) o con la inclasificable *Posesión* (*Possession*, 1981) de Andrzej Zulawski. En esta línea se mueve también el Barón Harkonnen, un psicópata decadente y crápula con el rostro cubierto de pústulas (3,4), cuya tendencia vampírica de absorber la sangre de sus súbditos nos brinda una imagen que es el negativo (5) de las emblemáticas flores que abrirán *Blue Velvet* bajo el cielo azul sobre la valla blanca (6).

También puede reconocerse a Lynch en la estética de algunos de los decorados y aspectos del diseño artístico, y en especial en el equipo técnico y actoral, gran parte del cual seguirá ligado posteriormente a su imaginario fílmico. En *Dune* encontramos al protagonista de *Cabeza borradora*, Jack Nance, pero también Dean Stockwell, Kyle MacLahalan o Everett McGill, en el apartado fotográfico Freddie Francis y Frederick Helmes, Alan Splet en el sonoro, cuya contribución para la consecución del sonido industrial y el *drone* tan característico de Lynch es fundamental desde *Cabeza Borradora*. La especia, esa droga que se cultiva en el planeta Arrakis y que expande la conciencia debió llamar especialmente la atención de Lynch, para el

que el tema de la conciencia y de la existencia de otros mundos, o dimensiones dentro del que nos ofrece la realidad más evidente es un tema constante no solo en su arte, sino también en su vida personal en la que adopta la meditación transcendental como forma de expandir la conciencia, cuestión que aborda el autor en múltiples entrevistas, conferencias y libros. «Los treinta y tres años que llevo practicando la meditación trascendental han sido clave para mi trabajo en el cine y la pintura y en todos los aspectos de la vida» (Lynch, 2008: 12).

En *Dune* la especia permite a quien la ingiere plegar el tiempo y el espacio a sus sentidos y justifica la inserción de las secuencias oníricas que liberan las imágenes de la narración principal, asociándolas por analogía y proyectándolas como enigma a resolver en el desenlace. Especialmente sugerente es la transición entre planos que desgarra, literalmente, la imagen (7) (1h 17´20´´), para mostrar la coexistencia de las diferentes dimensiones. Un resquebrajamiento de la lámina dimensional que permite a Paul Atreides (Kyle MacLahalan) acceder a una secuencia pretérita de otro pasado y lugar y que se complementa con otro recurso visual de gran potencia sobre la misma imagen de la luna desgarrada, el de la oscilación ondular de la imagen, como si el espacio-tiempo fuese materia líquida ensoñada (8).

7

8

La sensación es que en Dune las dimensiones están compuestas por finas membranas superpuestas traspasables a través de la conciencia, como los planos de esta secuencia sueño, cuyas imágenes se mueven entre fluidos evanescentes y acuosos.

La visión de la luna le sirve a Paul para sumergirse en sus visiones, en las que aparecerá otro agujero, esta vez en forma de humeante desgarro en el rostro de su padre muerto (9), sobre el que la enunciación, como no, se adentrará para traernos un primer plano de Feyd Rautha envuelto en fuego (10) que anticipa al Bob de *Twin Peaks.*

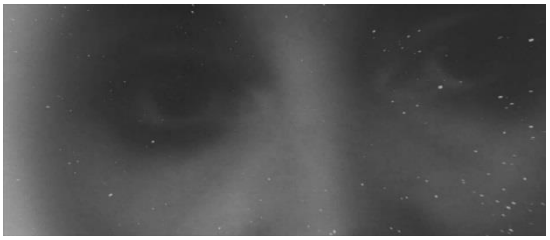
9

10

La multiplicidad de narradores y la ambivalencia de sus voces entre las posiciones *off* y *over*[2] es uno de los aspectos más sugerentes de la película, precisamente por esa indeterminación

espacio-temporal que provoca la especia. Por otro lado tenemos a la narradora delegada, la princesa Irulan (Virginia Madsen), que lanza y contextualiza el relato dirigiéndose a cámara a partir de un primer plano frontal sobre el universo. El inicio de *Dune* es una muestra de la etérea compacidad que subyace en la obra de Lynch, pues la primera imagen arranca donde finalizó *El hombre elefante*, desde un universo en el que se sobrepone el plano detalle de unos ojos de mujer[3] (10, 11) sobre los que retrocede hasta encuadrarla en primer plano (12,13), porque como ella misma nos advierte: «*un principio es un período muy complicado*».

10



11

12

13

El movimiento de la cámara aquí es el inverso al último que dirigió Lynch. Mientras en el desenlace de *El Hombre elefante* se sumergió para reintegrarse y disolverse en la totalidad del universo mediante un *zoom in*, aquí parte de lo particular de una mirada para abrir el relato. Recordemos que la especia le permite a Paul Atrides situar su mirada en tiempos y lugares en los que no estuvo ni pudo conocer, el poder alucinatorio de la especia no deja de ser el mismo que el del cine.

El recuerdo que Lynch guarda de *Dune* no es bueno, principalmente por la colisión que se produjo entre su concepto del cine y los intereses crematísticos que se mueven tras una gran superproducción y que condicionan formalmente el producto. Cuestión que fue patente ya en los momentos previos, durante el rodaje y en la falta de control por parte del director del producto final[4]. *Dune* supone un antes y un después en la filmografía de Lynch porque esa desagradable experiencia con la industria le hizo ver que su visión del arte cinematográfico estaba lejos de poder integrarse en los estrechos márgenes del cine hegemónico, incompatibles con su visión artística del medio.

> Sí, estuve muy hundido después de *Dune*. ¡Estaba prácticamente muerto! Si aún me movía era únicamente por *El hombre elefante*. Gracias a ella los críticos no podían descartarme por completo. Si hubiera hecho solo *Cabeza borradora* y *Dune* me habrían frito (Rodley, 1998: 382-383).

Gracias a esa experiencia, Lynch decidió no integrarse en el rodillo del sistema de Hollywood, pese a que demostró que sabía moverse y asumir sus cánones de representación con *El*

hombre elefante. Un conocimiento de sus formas y convenciones de la industria que desgranará en la representación de *Mulholland Drive* para que lo siniestro brote a partir de su deconstrucción. Tras *Dune* Lynch optó por mantener su libertad autoral para tratar de llevar a cabo las películas que quería hacer y mantener siempre la última palabra en el proceso de creación. Por todo ello *Dune*, que fue un fracaso en taquilla, acabó por reafirmarlo como autor independiente, siendo el punto y seguido de su personal filmografía posterior.

7.6. *Terciopelo Azul* (*Blue Velvet*, 1986)

> Tras Dune, Dino me preguntó si yo tenía alguna idea nueva o había algo que quisiera hacer, y yo le dije que quería hacer Terciopelo azul. Me preguntó si tenía los derechos de mi historia, y le dije que sí. Yo no lo sabía, pero no tenía los derechos. Ése es otro ejemplo de Dino. Cogió el teléfono llamó al jefe de la Warner Bros y en tres minutos había comprado Terciopelo azul. Así es como empezó. Entonces me dijo que si yo rebajaba mi salario a la mitad y dejaba el presupuesto en la mitad, podría hacer el montaje final. Fue una hermosa experiencia (Lynch en Casas, 2007: 200).

Antes de pasar a analizar lo siniestro en *Terciopelo azul* apuntamos algunas cuestiones acerca de su concepción y es justo hacerlo citando en primer lugar a su productor, Dino de Laurentiis, que tras el fracaso de Dune asumió un sentido de la responsabilidad y valentía poco común, demostrando que detrás de la muchas veces denostada figura estereotipada del productor que solo se mueve por intereses crematísticos, en ocasiones puede encontrarse la figura de un creador, como vimos con Lewton o Selznick, o al menos, alguien con la suficiente sensibilidad como la que demostró De Laurentiis al aceptar producir con todas las circunstancias precedentes la siguiente película de Lynch, otorgándole, además, plena libertad autoral. Eso sí, con una serie de condiciones que el director aceptó porque le garantizaban a este último el control absoluto de la obra.

> Para *Blue Velvet* Dino me ofreció un pacto muy sencillo: rebajarme el sueldo y rebajar el presupuesto de la película a cambio de poder tener yo un control artístico absoluto sobre la misma. Es una buena solución…realmente lo malo ocurrió cuando me comunicaron lo de mi sueldo (Lynch en Dirigido por, 1986: 52).

Terciopelo azul supuso además la incorporación al equipo de Lynch de la que es muy posiblemente su actriz fetiche, Laura Dern, que será protagonista futura del que hasta hoy es su último largometraje, *Inland Empire*. Además la película supuso el primer encuentro entre el compositor Angelo Badalamenti y Lynch, dupla artística que alcanza una especial compenetración a la hora de crear envolventes atmósferas sonoras con las que trasmitir el imaginario del director. Un hallazgo, sin duda, que Lynch no deja de disfrutar y valorar.

> Conocí a Angelo Badalamenti en Terciopelo azul y desde entonces ha compuesto la banda sonora de todas mis películas. Le considero un hermano.

> Trabajamos así: a mí me gusta sentarme a su lado en el banco del piano. Yo hablo y Angelo toca. Toca mis palabras. Pero a veces no las entiende y toca muy mal. Entonces le digo: «No, no, no, no, Angelo». Y cambio un poco las palabras y él toca de otra forma. Y de algún modo mediante este proceso acaba dando con algo y le digo: «¡Eso es!». Y entonces sigue con su magia por el camino correcto. Es muy divertido. Si Angelo fuese el vecino de al lado, me gustaría hacerlo a diario. Pero el vive en Nueva Jersey, y yo en Los Ángeles (Lynch 2008: 77).

En este primer encuentro Badalamenti compone los temas que rondan el descubrimiento del amor por parte del protagonista, Jeffrey, en la encrucijada entre lo pasional prohibido de Dorothy Valens y el socialmente correcto de Sandy. Para el primero compone el evocador *Blue Star* interpretado por la propia Isabella Rossellini, y para la segunda, interpretado por Julee Cruise, el tema *Mysteries of love* que se constituirá como *leitmotiv* amoroso entre Sandy y Jeffrey.

Tras este breve preámbulo nos adentramos en el análisis de la representación de lo siniestro en *Terciopelo azul*. El inicio del film condensa el fenómeno en la percepción del autor acerca de la(s) realidad(es) que habitamos, y lo hace abriendo el paso a lo real a partir de lo familiar.

> Mi infancia fueron casas elegantes, calles con árboles, el lechero, construir fuertes en el patio de atrás, volar aviones, cielos azules, vallas de madera, hierba verde, cerezos. La América media como tiene que ser. Pero el cerezo rezuma resina, a veces negra, a veces amarilla, y millones de hormigas rojas se arrastran por él. Descubrí que si uno observa más de cerca este mundo hermoso, siempre encuentra hormigas rojas por debajo. [...] Aprendí que debajo de la superficie hay otro mundo y aún más mundos diferentes a medida que profundizaba más. Ya lo sabía de chaval pero no podía encontrar pruebas. Solo era una sensación. Hay bondad en los cielos azules y las flores, pero otra fuerza, un dolor y una decadencia salvajes, acompaña a todo. Es como los científicos que empiezan en la superficie de algo y se ponen a ahondar. Llegan hasta las partículas subatómicas y su mundo se convierte en algo muy abstracto. En cierto sentido son como pintores abstractos (Lynch en Rodley, 1998: 27-33).

Terciopelo azul plasma la obsesión de su director por captar la realidad que se esconde bajo la apariencia de las cosas, de lo cotidiano y resplandeciente. O lo que es lo mismo; de lo real que oculta la realidad establecida por las convenciones sociales.

7.6.1. Lo siniestro (I). *American way of life*

1

2

Un cielo despejado, unas flores rojas y una valla blanca (2), antes la textura casi orgánica del terciopelo oscilante (1) con la entonación de Bobby Vinton para traer, a partir de su azul, la nostalgia de un amor perdido. Es un día luminoso en Lumberton, una pequeña población representante de la América idílica de las ilustraciones Norman Rockwell, descontextualizada ahora en el imaginario de Lynch entre los años cincuenta y los ochenta y traída a lo sensible de la emulsión cinematográfica por una dirección artística y fotográfica, sutilísima. Así se inicia el relato, desde una ensoñación que funde, se sumerge, en el terciopelo azul de la nostalgia y que desciende por un cielo diáfano del mismo tono hasta encontrar una imagen potentísima bajo el contraste de la fotografía de Frederick Elmes, que avanza la gama cromática dominante en la película, el rojo y el azul. Las flores oscilan, prolongando la extraña analogía asociativa con el telón de terciopelo, porque en eso va a consistir todo, en una condensación y un desplazamiento que se desliza a través de las imágenes. El vaivén del movimiento de esas flores logra una imagen hipnótica e inolvidable del cine contemporáneo, que traslada a la mirada toda la pregnancia del tacto sedoso del terciopelo, de la melancolía, en apenas unos segundos de pura poesía audiovisual envuelta en la desprendida voz de Bobby Vinton que interpreta *Blue Velvet*.

> Es necesario que una imagen se transforme al contacto de otras imágenes como un color al contacto de otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un rojo. No hay arte sin transformación (Bresson, 1979: 16).

Puro cine, en sentido estricto, porque ese plano contiene el motivo que desplazó a Lynch de la pintura al cine: el simple movimiento, el descubrimiento de su belleza en el detalle más leve y alucinatorio.

> De manera que era pintor. Pintaba y asistía a la escuela de bellas artes. No me interesaban las películas. A veces iba al cine, pero yo solo quería pintar.
>
> [...] Me encontraba a medio pintar un cuadro de jardín por la noche. Había mucho negro y plantas verdes que emergían de la oscuridad. De pronto, las plantas empezaron a moverse y oí el viento. ¡No iba drogado! Pensé que aquello era fantástico y comencé a preguntarme si el cine podría ser un modo de dar movimiento a la pintura (Lynch, 2008: 23).

Ante estas palabras se entiende su tendencia a liberar a las imágenes de la narración o a confundir a esta con ellas. El plano de las flores rojas encadena ahora con el paso de un camión de bomberos del mismo color por delante de las casas unifamiliares de una población. Sobre él el bombero saluda a cámara (3), acompañado de un perro, y de nuevo fundido encadenado a unas flores amarillas que se oscilan sobre otra valla blanca. Otra transición de imágenes y unos niños cruzan la calzada, supervisados por una mujer que alza una señal de *stop* y luce un chaleco reflectante a plena luz en un día radiante (4). El tiempo se dilata, mostrándonos los movimientos ligeramente ralentizados, al compás de la cadencia embelesada de la atmósfera.

3

4

Esta primera sucesión de estampas de la *American way of life* en perfecta comunión con la naturaleza destila sobreprotección y seguridad en su onirismo. El peligro es algo que queda apartado y fuera de la comunidad, reabsorbido por las instituciones que velan por la seguridad en un entorno perfecto…Cuestión sobre la que se insiste en los planos siguientes, cuando la mirada se centre en la casa por la que pasó ese despreocupado camión de bomberos que resulta ser la de los padres de Jeffrey.

> Si lo sublime se genera a partir de la experiencia de una naturaleza que se presenta en todo su esplendor a un yo obnubilado, Lynch nos introduce en el anverso de esa visión. Entre ambos polos aparece una delgada capa que puede decantarse hacia el realismo naturalista o hacia el realismo siniestro (Català, 2009: 125).

5

6

7

8

Aquí ya no hay fundidos encadenados y las transiciones entre planos son por corte de montaje, porque estamos siendo trasvasados de la abstracción general de terciopelo que inicio la ensoñación nostálgica del ideal americano a lo concreto del relato que comienza entre una de las casas familiares (5) que habitan ese ideal. Así, acto seguido, se nos muestra al padre de Jeffrey regando su jardín (6), su pequeña naturaleza domesticada, y después a su madre (7) bebiendo una infusión en el sofá con gesto plácido mientras el contraplano de su mirada nos trae una película que limita al marco del espectáculo televisivo la violencia de la pistola empuñada (8).

Queda así de nuevo el peligro como algo contenido, esta vez en la pantalla. La violencia no es más que un mero recurso de entretenimiento de la ficción televisiva, contenida en una realidad esterilizada y plácida que parece haberla evacuado mediante las instituciones (cuerpo de seguridad de bomberos y el colegio) que velan por el mantenimiento del orden social. Por otro lado esa violencia aparece encapsulada, como mero recurso genérico para el espectáculo doméstico que puede contemplarse tranquilamente mientras se bebe una infusión. Estamos habitando ya el espacio concreto de la diégesis y, en consecuencia, pese a que se mantiene la melodía de *Blue Velvet*, todo se vuelve algo más terrenal, parece que la mirada finalmente ha tomado tierra. Por otra parte no hay ya ralentizados de imagen, el tiempo se sincroniza con esa inmersión en el espacio concreto y se torna también más reconocible, más familiar. El sueño americano parece habitable.

Aquello que trata de ocultar el oropel de esa sociedad aparentemente perfecta lo vamos a saber inmediatamente. Tras el inserto de otro plano, más próximo, del padre de Jeffrey que riega el jardín, se produce una disonancia sonora a partir de la inclusión del plano detalle de la toma de la manguera. Algo no funciona bien, la fuente muestra problemas en el flujo continuo del agua y un sonido de escape a presión se une por primera vez a la melodía de Bobby Vinton. El padre estira la manguera y esta se tensa y enreda en una rama, el montaje se acelera y el problema de la corriente que se obtura se prolonga a las arterias del padre de Jeffrey cuando éste estira de la manguera y se desploma, cerrando así la analogía visual y sonora, el desplazamiento asociativo en el que, como en un sueño, una cosa remite a otra entremezclada de forma poco clara. Asociaciones y contactos que ya advertimos entre la oscilación del terciopelo azul y las flores que heredaron su movimiento, como si el concepto del cine de Lynch las enlazara para que el sueño idílico desemboque en un relato que muestre el reverso de la angustia que oculta. El código que va a articular la película puede rastrearse ya en las vibraciones que engarzan las imágenes de esta secuencia introductoria.

Al caer, el padre se revuelve entre el barro, se mancha con lo orgánico que oculta el césped sin poder articular palabra, se retuerce de puro dolor. La irrupción de lo inesperado, aquello que da pie a lo fantástico pero también a lo siniestro y al horror de lo real, acontece sin previo aviso y supera cualquier construcción simbólica que trate de contenerla. La muerte está ahí, a un solo paso, lo real permanece oculto bajo el barniz de esa América aburguesada. Lo inesperado sacude al padre de Jeffrey y le antepone su condición de ser para la muerte, tal como define Heidegger la existencia del *Dasein*. «El yo es la verdadera residencia de la angustia» (Freud, 1988: 592). Una angustia olvidada que aparece súbitamente ante el padre de Jeffrey portando lo real de la muerte que trata de encubrir la realidad cotidiana, anestesiante, con todo su armazón simbólico. Una angustia de la que se nutre el capitalismo que tan bien representa esa América idílica, al proponer mediante el consumo un constante aplazamiento, una fuga a esa angustia. Porque siempre mueren los otros, nunca uno mismo.

9

10

Mientras el padre es víctima del ataque (9) se incluye un plano detalle del agua que esparce la manguera desde una posición que podría ser su mirada subjetiva. La imagen da buena cuenta de la inalterabilidad en su cometido del objeto, la manguera, que ajena a aquel que lo usaba hace solo un instante, continúa su función inalterable y comienza a deslizar lo sinestro en el utilitarismo de la cosa.

En esa caída de la simbología del modo de vida americano ante la irrupción de lo real se nos muestra un plano general con el padre agonizando en el jardín (10). Rodeándole, aparecen a la izquierda del plano un niño de corta edad y a su derecha un perro, que lejos de alertar de lo sucedido, aprovecha la ocasión para refrescarse con el agua de la manguera que todavía sostiene el hombre. Ambas apariciones, en este preciso momento complementan a la manguera en funcionamiento y adquieren todo el sentido porque, ante el padre que agoniza frente a la posibilidad de la muerte, el niño y el perro que nada saben de ella lo ignoran completamente. Ese plano general va a escalar a otro más corto que centra nuestra atención precisamente en el acto del perro para que el siguiente insista en él recortando todavía más la escala sobre el animal, mientras se ralentiza un suceso aparentemente intranscendente (11).

11

12

La mirada parece distraerse y quedarse con lo anecdótico, la imagen del perro adquiere entonces una textura granulada, pero lo que está sucediendo es que esa mirada se está cerrando para aproximarse a otras realidades que conviven con la evidente y consensuada. A la par que el tiempo se dilata en la acción del perro, la voz de Vinton comienza a ser rebasada por el sonido del chorro de la manguera. Es este el punto de inflexión con el que Lynch marca aquí el tránsito de la mirada hacia otra dimensión porque la muerte ha trazado en esta la muesca de su emergencia, permitiéndole el paso a lo real (12).

En la caída del sueño americano, allá donde la melodía de *Blue Velvet* desaparece, existe otra realidad ínfima en la que se zambulle la mirada con un imposible *travelling* macro que abre el

drone orgánico del subsuelo y nos descubre el otro lado, el que oculta el césped rasurado y perfecto del jardín: una masa informe de escarabajos (13), el murmullo incesante de lo real palpitante y vivo que se amalgama en continuo movimiento bajo nuestros pies. «Este viaje es una necesidad inevitable, porque el mal no está solo bajo el jardín, sino dentro de nosotros mismos: habita en los sueños, en las visiones inconexas, en los recuerdos fragmentarios» (Cavallo, 2009: 327).

13

14

Por eso tras el preámbulo, el contraste del primer plano de la siguiente secuencia por corte nos trae un cartel publicitario al estilo Rockwell mientras una despreocupada cuña de radio contextualiza la población, Lumberton (14), que anticipa la que encontraremos en *Twin Peaks*. Como señala Bort sobre Lynch:

> Pronto vio en el medio televisivo una oportunidad única para sacarle el máximo provecho a la idea que ya había desarrollado en *Terciopelo azul* —su anterior trabajo—: destapar las miserias, vicios y perversiones de una, en apariencia, idílica población. *Twin Peaks* era ahora el nuevo Lumberton, el hogar de sufrimiento de Isabella Rossellini en *Tercipelo azul*, pero llevado al más extremo detalle (2012: 108).

Es decir, pese a lo que acabamos de presenciar la cotidianeidad de ese mundo aburguesado continúa tejiendo una realidad en la que apartar la angustia. Lo siniestro ha surgido desde la proyección melancólica de un deseo del pasado, la vida ideal del sueño americano que al caer abre el retorno de la pesadilla que oculta y de la que forma parte. Sobre los años cincuenta en Estados Unidos, la época de su infancia que recrea en cierta medida en el film, Lynch, comenta:

> Fue una década fantástica en muchos sentidos [...] El futuro era brillante. No teníamos ni idea de que estábamos sentando el terreno para un futuro desastroso. Todos los problemas estaban allí, pero de alguna manera estaban cubiertos por un barniz brillante. Y luego el barniz se rompió, o se pudrió y todo empezó a rezumar (Lynch en Rodley, 1998: 23).

Tras presentar el pueblo en una panóramica vemos por primera vez al protagonista, Jeffrey, que al llegar al hospital encuentra a su padre en la cama, entubado y mudo, incapaz de articular palabra ante su hijo, incapaz de darle cuenta de su experiencia ante lo real. Se inicia a partir de aquí el relato, un padre que no puede hablar y un hijo que inmediatamente después de no poder escuchar la voz del padre encuentra una oreja cercenada. El viaje argumental marcará el paso a la edad adulta y el fin de la inocencia de Jeffrey, mediado por aquel que

detentará la palabra y ocupará el silencioso vacío del padre, Frank Booth. Dos hombres que necesitan asistencia respiratoria ante el encuentro con lo real del sexo y de la muerte (15, 16).

15

16

No deja de ser curiosa esa conexión que existe entre dos obras que hemos analizado, *Expediente Warren 2* y *Terciopelo azul*, en relación a ese otro que emerge desde la oscuridad (Bill Wilkins y Frank Booth respectivamente) para tomar ante el hijo el lugar y la palabra del padre ausente y deslizar a partir de su falta lo siniestro. Observamos una sguerente relación una sugerente relación en *Terciopelo azul* entre el propio Frank y la siniestra figura de *El hombre de arena* de Hoffman, cuestión de la que vamos a ocuparnos a continuación.

Como demuestra la secuencia de arranque las imágenes de Lynch se liberan por momentos de la narración para reivindicarse por sí mismas, pero quizás su pregnancia se desprenda de la conexión subterránea que existe entre ellas. Todo en *Terciopelo azul* parece funcionar por condensación y desplazamiento como señala Freud al hablar del inconsciente de los sueños «en la formación del sueño obra conjuntamente la condensación y el desplazamiento [...] si a esta condensación se añade un desplazamiento, no se produce una representación mixta, sino que se forma un producto común intermedio…» (1988: 139). Es muy posible que gran parte del hechizante arrebato que desprenden las imágenes de Lynch se encuentre en esas asociaciones particulares, inconscientes, que transpiran la ensoñación que el autor esboza en sus obras. En *Terciopelo azul* nos lo advierte ya desde el primer instante, en la rima y la oscilación del terciopelo con el cielo y las flores rojas. Color y movimiento. Lienzo y cine. Rimas intermedias.

> El film puede hablar de abstracciones. Es un hermoso lenguaje que no necesita palabras. Le bastan el sonido y las imágenes. Uno puede hacer hermosas abstracciones en el cine que otros seres humanos puedan intuir y sentir, de la misma manera que pueden comprender los mensajes que le transmita su inconsciente durante el sueño (Lynch en Casas, 2007: 109).

Antes de pasar a la segunda parte de lo siniestro en *Terciopelo Azul* citamos, al menos, cómo conoce a Jeffrey a Frank, porque la secuencia en la que se oculta en el armario de Dorothy remite a la escena primordial, al acceso prohibido al dormitorio de los padres. Jeffrey ve, oculto, la extorsión sexual de Frank a Dorothy, ya que este tiene secuestrados a Don, su marido, y a su pequeño hijo. La sordidez de la escena que contempla Jeffrey y la violencia con tintes sadomasoquistas, en los que Dorothy deja entrever su goce a través de sus labios abiertos, demuestra el carácter psicótico de Frank, preso de una violencia pulsional infantil e

imprevisible, envuelto en la nostalgia de ese material sedoso y casi orgánico que es el terciopelo azul que muerde y hace morder como símbolo de un deseo imposible de retorno al seno materno. La mirada juega un papel fundamental en esa relación sexual, Frank repite constantemente a Dorothy que no le mire y esta traslada ese mismo goce masoquista a sus relaciones con Jeffrey

7.6.2 Lo siniestro (II). *A candy colored clown they call The Sandman*

Lo siniestro va a volver a manifestarse más tarde cuando Jeffrey y Dorothy, sorprendidos juntos, son obligados por el grupo de Frank a ir con ellos. Durante el trayecto visitan el Club de Ben, un lugar poblado por esos particulares *outsiders* del universo de Lynch. Antes de adentrarnos de lleno en la visita al Club de Ben queremos mencionar que esta va a crear, a

partir de la representación en *playback* de Ben del tema *In Dreams* de Roy Orbison, un reflejo oscuro con el que tiene lugar inmediantamente después con Frank interpretando el mismo tema ante Jeffrey justo antes de apalizarlo. Hablamos aquí de una conexión inmediata, pues las secuencias son prácticamente seguidas, pero no podemos dejar de mencionar que esta estructura de espejo funciona durante toda la película, pues en ese proceso de descubrimiento de Jeffrey y su paso a la edad adulta la importancia de la mirada es fundamental. «William Blake: La naturaleza de la inocencia es el apetito por la experiencia. Conocer y crecer son procesos dolorosos y terroríficos, a la vez que inevitables» (Cavallo, 2009: 322).

Los lugares y situaciones se visitan dos veces, se miran dos veces: dos veces se oculta Jeffrey en el armario de Dorothy, dos veces despierta atormentado en su cama, dos veces visitamos el Slow Club donde canta Dorothy, y otras dos veces Sandy y Jeffrey visitan la cafetería Arlene´s donde, por cierto, para acrecentar esa sensación de espejo, de realidad doble, el mismo camión blanco cargado de troncos, cruza el plano de situación del lugar en ambas ocasiones (17, 18).

17

18

Porque se trata de mirar distinto, de hacerlo de otra manera para encontrar aquello que oculta la realidad cotidiana, como le dice Jeffrey a Sandy: «*estoy viendo algo que siempre estuvo oculto, estoy envuelto en un misterio*» (1h 05´ 32´´). Como dijimos antes citanto a Català (2006), a veces hay que mirar las cosas dos veces para que surja lo siniestro entre lo familiar, para recorrer `el otro lado´ de la banda de Moebius, ese que resulta ser el mismo.

Esta composición en espejo nos permite asociar la visita al Club de Ben (1h 13´39´´) a la repetición casi inmediata del tema *In dreams* por parte de Frank. Pero contextualicemos la situación: lo siniestro que nos convoca aquí se inicia a partir de otra representación, de otro juego de Frank, que le pide a Ben que escenifique para él *In Dreams*, situación a la que Ben parece más que habituado (1 h 18´ 00´´). Cuando Ben accede, Frank se transforma instantánemente y da indicaciones para que permitan a Dorothy ver a su hijo, retenido allí, tras una puerta. La petición de representación que Frank pide a Ben tiene similitudes a la que jugó en el plano sexual con Dorothy. Nos explicamos; allí vimos que Frank, juega por momentos el incestuoso papel de un bebé que ansía reintegrarse en el vientre materno, otorgándole a Dorothy el rol de madre, en ese proceso el inestable Frank se mueve entre la violencia pulsional del eros, del acto sexual y la melancolía de un retorno imposible de saciar, en esa fina línea se desenvuelve la relación sadomasoquista con Dorothy.

> El suyo es un ritual sadomasoquista, pero también edípico: pareciera qe, más que violar a Dorothy, quiere regresar al vientre materno. [...] Su goce es histérico, anfetamínico, y se resuelve de una manera fetichista: con el trozo de terciopelo azul que saca de la bata de Dorothy. Casi un peluche, casi el juguete de un niño (Cavallo, 2009: 324).

En ese sentido Frank le pide ahora a Ben otra representación en la que evacuar su inconsolable tristeza, que interprete para él una canción, como *Blue Velvet,* cargada de nostalgia, *In dreams*. De igual modo que con Dorothy cuando su tristeza le conmueva y le sea insoportable, Frank desatará su violencia pulsional y reclamará follarlo todo. Como vemos es muy similar a la reacción que tuvo lugar con Dorothy en su momento. El visceral proceso emocional de Frank salta de la melancolía a la violencia en apenas un instante por medio de la mirada al otro, aquel que interpreta para él un papel en la representación.

19

20

21

Todo ello convierte a Frank en un ser pulsional de pura violencia, desatada a partir de una nostalgia que se refleja por momentos en su rostro (20), entristecido ante la entregada interpretación de Ben sobre ese escenario improvisado y flanqueado de cortinas (19). Un momento estéticamente único tanto por la acertadísima iluminación desde la lámpara que

sostiene sobre su maquillado rostro y que hace las veces de micrófono (21), como por el paralelismo que esa fuente de luz establece con la proyección de la voz que falta en el *playback*. Situación en la que tuvo mucho que ver esa casualidad que tanto enamora al receptivo Lynch en su proceso de creación.

> En cuanto se decidió que Dean cantara *In Dreams*, ocurrió algo extraño. Pensaba usar un pequeño flexo de mesa, con forma de vela, con micrófono. Dean sabía que el micro iba a ser una lamparita, así que cuando llegó a la zona del apartamento de Ben donde íbamos a situar la canción, y creyendo que era la lamparita de atrezzo, cogió una lámpara de trabajo que estaba colgada de un clavo en la pared. La encendió y lanzó el cable al aire, como si fuera el cable de un micro, y estaba claro que no podía ser más perfecto. Lo curioso es que nadie del equipo había puesto esa lámpara de trabajo. Nadie sabía de dónde había salido. ¿Quién es capaaz de saber cómo ocurren estas cosas? (Lynch en Rodley, 1998: 208-209).

Ben interpreta *In dreams* para Frank. Es uno de esos momentos, que como el plano inicial al compás de *Blue Velvet,* se envuelve de la pregnancia esencial de toda la película. No se trata de combinar simplemente un acertado tema sonoro con la imagen. Creemos haber justificado que el impacto de estos momentos puramente *lynchianos* subyace precisamente en las condensaciones y desplazamientos inconscientes que sugieren y establecen entre las imágenes que traslada al espectador para que las asuma como propias y las goce por sí mismas. El director activa algo indecible y oculto en ellas, una especie de inconsciente vibra y se enlaza al tema sonoro con naturalidad para remitirnos a algo abstracto que nos punza. Son imágenes `cargadas´ con lo real, capaces de suspender el corsé de la narración en cualquier momento y forma.

Comentamos también la importancia de la mirada en *Terciopelo azul*. Las dos secuencias que giran en torno al tema *In Dreams* nos la van a evidenciar una vez más con la inclusión del tercero, aquel que rompe la dualidad amorosa e introduce la angustia de reconocimiento por el ser amado que ahora desvía su mirada, su deseo, hacia ese nuevo sujeto que aparece. Para explicar esto acudamos a la materia fílmica, justo antes de que Ben pase a interpretar el tema de Roy Orbison a Dorothy le es permitido ver a su hijo, ese encuentro se nos niega al compartir la ocularización de Jeffrey que solo alcanza la puerta cerrada (22), pero no así la voz en *off* de Dorothy que nos alcanza rota de amor.

22

23

El suceso comienza a activar lo siniestro desde el *raccord* de mirada que Jeffrey sostiene precisamente con el plano de la puerta (23), pues la voz permite intuir una nueva Dorothy que este desconoce. Hay un tercero, su hijo, objeto de su amor que le recuerda su posición de madre más allá de la relación que mantiene con Jeffrey. Esta inquietante singularidad de la escena negada en la representación se resalta mediante un rápido *travelling* de aproximación a la puerta, y es también, en cierto modo, una traición amorosa, porque Jeffrey queda solo, olvidado momentáneamente por Dorothy ante Frank.

Durante la sentida actuación de Ben, advertimos en los insertos del rostro de Frank como este se contrae desde una emoción que parece tristeza a una rabia incontenible sin solución de continuidad, como si esa melancolía le enojará hasta el punto de interrumpir la interpretación y desatar su violencia primordial. El *drone* se abre paso y Frank aclara a Ben que «*ahora ha oscurecido*», el *travelling* de aproximación se centra en él (24) escalando en su desplazamiento hasta un plano medio frontal de Frank (25), que con un explícito «*me follaré todo lo que se mueva*» desaparece de la imagen mediante un corte de montaje digno de las desapariciones de Mélies a paso de manivela (26). Ese Efecto hace patente el artefacto fílmico e introduce una breve elipsis condensadora que une la carcajada de Frank con el chirrido de ruedas del coche saliendo a toda velocidad.

24

25

26

El recurso aglutina toda la energía pulsional e incontenible de Frank a partir de su fantástica desaparición en un plano que mantiene su encuadre, el espacio que habitó, frente a la breve elipsis temporal. Vamos ahora a viajar con Frank a ese lado oscuro del espejo a través de la canción *In dreams* que convocó el dolor reprimido. Lo siniestro vuelve a lindar con el melodrama, con la melancolía, que es idealización de un tiempo pasado, rememoración y, por lo tanto, reinterpretación, repetición y retorno al presente de la memoria. Por ello lo siniestro se siente convocado, va a hacer allí pie para volver a manifestarse a partir de la angustia que provoca el retorno de esa melancolía inconsolable.

En la secuencia siguiente, ya en el coche, algunos de los planos de la carretera se adelantan a los de la futura *Carretera perdida* en ese viaje a ninguna parte en mitad de la noche sobre el

potente Dodge Charger de Frank repleto de personajes extraños. Frank de repente va a dar un volantazo a toda velocidad para salirse de la calzada y alcanzar un descampado flanqueado por pilas de troncos y una fábrica al fondo. Lo que provoca ese estallido de rabia de Frank es, de nuevo, la introducción de un tercero en la mirada de Dorothy cuando ella mira atrás, a Jeffrey. Frank se desvía y detiene el vehículo porque intuye a través de esa mirada que el deseo de Dorothy alberga a alguien más (27). Por eso, con el vehículo detenido y delante de Jeffrey va a exhibir su poder y a Dorothy como su posesión exclusiva, va a tomar el papel de un padre que señala a la mujer prohibida. Tras inspirar de nuevo por la mascarilla (28) el rostro de Frank adquiere un aspecto alucinado para dedicarle unas siniestras palabras a Jeffrey que bien podría dedicar un padre a su hijo: «*eres como yo*». «Es el contacto con el mal lo que redime, lo que permite que el bien sea apreciado bajo una nueva luz. La curiosidad de esto es que no hay apología de la ingenuidad, sino al revés, algo que más se parece a una denuncia» (Cavallo, 2009: 326).

27

28

Y son palabras siniestras por apuntar precisamente a lo más próximo y desconocido de la identidad de Jeffrey, ya que en este viaje iniciático este deberá elegir qué modelo de padre sigue ya que el suyo permanece mudo y ausente. Como le dijo antes Sandy: «*no sé si eres un pervertido* (Frank) *o un detective* (Padre de Sandy)». A partir de ese momento con el coche detenido, vamos a compartir la ocularización de Jeffrey desde planos subjetivos que marcan su posición trasera en el vehículo. Frank no soporta que lo miren ni ser reconocido por el otro como igual, teme que alguien adivine la fragilidad que oculta a golpe de violencia y lo interpreta como un cuestionamiento a su autoridad. Por eso ante Jeffrey y allí mismo comienza el juego sexual con Dorothy, lo que provoca que Jeffrey vuelva a interrumpir la escena rompiendo esa dualidad. Frank infringe daño a Dorothy y eso provoca la reacción de Jeffrey que propina un puñetazo en la cara de Frank, lo que va a desatar la furia de este y el retorno, nada casual, del tema *In Dreams,* con la seria amenaza de muerte de Jeffrey.

Hemos dicho que es el regreso del tema *In Dreams* de Roy Orbison que acaba de interpretar Ben, pero sería más exacto decir, y la cuestión no es baladí, que esta vez quien retorna es el payaso de colores que nombra la canción. Así lo pide Frank, como hizo con Ben «*Paul, Candy-colored clown*». No el título *In Dreams*, sino el personaje que aparece en ella. Antes de que suene el tema, Frank se ha pintado grotescamente los labios encarnando el payaso de la canción bajo la luz cenital de la linterna que deforma sus facciones y ha besado en los labios repetidamente a Jeffrey, dejándole sus huellas, como si fuese una caricatura del anterior interprete, Ben.

Cuando la voz de Roy Orbison introduce la canción Frank insiste agarrando del cuello a Jeffrey, «*Candy-colored clown*». La elección de este tema, un clásico de la cultura estadounidense, permite además apreciar su curiosa letra que encaja a la perfección en el imaginario de Lynch, pues bajo la temática del amor perdido o inalcanzable y de apariencia romántica se esconde un desplazamiento siniestro de la figura de *El hombre de arena* de Hoffmann, justo en ese payaso de colores que a partir de la canción interpreta ahora Frank. Recordemos que en el relato de Hoffmann, el protagonista recuerda como, de niño, se esconde en un lugar prohibido, el despacho de su padre para, desde detrás de la cortina que cubre el armario, ver el rostro del misterioso Hombre de arena que provoca sus pesadillas infantiles y extorsiona a su padre. Pero el protagonista es descubierto y El hombre de arena amenaza con arrancarle los ojos y dejarle ciego arrojándole un puñado de carbones ardientes.

La letra de *In Dreams* desliza esa experiencia pesadillesca del relato de Hoffmann desplazando, como en los sueños, la tétrica figura de El Hombre de Arena a la de un payaso de colores y el gesto de echarle carbón en los ojos, es sustituido por el de polvo de estrellas con los que tener, por el contrario, sueños agradables en la noche mágica. Pero la clave que delata el lado siniestro del pasado que trata de ocultar y reconducir la canción en lo familiar y agradable, está precisamente en el personaje del payaso de colores que aún conserva en su nombre *The Sandman* (*El Hombre de arena*) su tenebroso origen. Así lo dice la canción: «*Candy-colored clown they call The sandman*».

Por ello el dual Frank adopta el papel de payaso grotesco y desquiciado con su rostro sobremaquillado e iluminado de forma expresionista por una simple linterna en plena noche. La figura del payaso que independientemente de lo que esconde tras su maquillaje histriónico trata de provocar la risa, es todo un emblema de lo siniestro asociado a la infancia. En ese escenario Frank le lanza una advertencia a Jeffrey, que olvidé a Dorothy o recibirá «*una carta de amor*», la máscara del payaso de *In Dreams* permite a Frank mostrar su delicada ambivalencia que oscila entre la profunda tristeza y la violencia visceral. Una carta de amor para él significa la muerte en forma de bala y poco después obliga a Jeffrey a saborear su bien más preciado, el de la nostalgia de un deseo perdido para siempre. Un deseo cuyo secreto sostiene Dorothy insertada justo entonces en montaje. Frank restriega por la boca de Jeffrey su pedazo de terciopelo azul, objeto-memento melodramático, antes de propinarle una soberana paliza.

29

30

31

Frank anticipa a la abstracción del Bob de *Twin Peaks*, a su pulsión salvaje se une, mientras suena *In dreams*, el fuego y las palabras que le dice a Jeffrey siguiendo la canción: «*en sueños camino contigo*» (29). El fuego sacudido por el viento hace acto de presencia en pantalla justo tras el primer plano del rostro deformado por el goce y la violencia al propinarle la paliza a Jeffrey (30). Sin duda el fuego (31), lo real que arde y angustia de la existencia, camina con Frank envuelto en la melancolía y la violencia ligada al pasado, a lo siniestro que a la vez quiere olvidar y recordar sin nombrarlo.

7.7. *Corazón Salvaje* (*Wild at Heart*, 1990)

Corazón Salvaje es la siguiente película de Lynch, una particular *road movie* que es también un viaje alucinógeno por el camino de baldosas amarillas de *El Mago de Oz*[5] que recorre el territorio decadente del sueño americano y en el que nos encontraremos, de la mano de sus protagonistas Sailor y Lula, con un inclasificable amalgama de antihéroes *lynchianos* que se mueven entre lo extraño, lo sórdido y lo grotesco. En el recorrido destinado a analizar la representación de lo siniestro que atraviesa sus películas, encontramos aquí su manifestación en la relación que une a Lula con su madre, en la importancia simbólica que se asocia al fuego, que oscila entre lo sublime, lo pulsional y el recuerdo confuso de Lula de la muerte del padre, y más secundariamente con el inquietante personaje de Bobby Perú, o en algún trazo de la breve historia que cuenta Lula sobre su esquizofrénico primo Dell disfrazado de Santa Claus. Percibimos en algunos de esos momentos la posibilidad de deslizamiento de las imágenes hacia lo siniestro que no siempre llega a concretarse, excepto en la alucinación de Lula con su madre (57´13´´). Cuando afirmamos que lo siniestro no llega a manifestarse plenamente pese a sus indicios, nos estamos refiriendo al concepto radical de lo siniestro, aquel que abre la angustia del sujeto acerca de su identidad, de su inscripción en un mundo cuyo estatuto de realidad se torna súbitamente incierto a raíz de la manifestación del retorno de lo familiar olvidado desprovisto de lo simbólico que lo contenía.

Corazón Salvaje, al contrario de lo que sucederá con la psicótica *Carretera perdida,* no pierde nunca de vista la travesía de su trama principal, su autopista sin fin, porque sus suspensiones y desvíos narrativos están repletos de extraños personajes que tienen una presencia ocasional en la aventura de Sailor y Lula, como destellos delirantes de la fantasía de una América que ha dejado sus restos en la cuneta. Se trata de personajes que podrían ser materia prima para trasmitir lo siniestro pues traen con ellos al `otro´ que no encaja en los patrones de la normalidad y también la sordidez y decadencia del *American way of life*, su patio trasero, las

baldosas amarillas convertidas en asfalto de *road movie* por el paisaje sureño del país. Pero, como hemos anticipado, cuando lo extraño asoma, y es constantemente, Lynch inclina en esta ocasión la representación hacia lo fantástico en correspondencia con *El Mago de Oz*, en la que su *Corazón Salvaje* se inspira para transitar los escombros del sueño americano.

Así cuando la incertidumbre interpretativa aparece en *Corazón salvaje*, esta tiende hacia lo fantástico en lugar de hacia lo siniestro. *Corazón Salvaje* se postula explícitamente como una versión muy particular de *El Mago de Oz* a lo largo del decadente imaginario estadounidense por el que transita. En él la incertidumbre del intervalo interpretativo de la que habla Todorov acerca de lo fantástico se abre paso también a partir de la expectativa que se genera en el espectador ante el encuentro con lo extraño cuando asiste a una película de Lynch, que va a alcanzar en esta época su mayor apogeo mediático al llevarse la palma de Oro en Cannes con este largometraje justo después del impacto que supone en el serial televisivo el estreno de la serie *Twin Peaks.*

«El fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá» (Gaston Bachelard en Bou 2006: 69). Una cerilla que prende, y sobre su llama los nombres de los actores (1) que encarnan a Sailor (Nicholas Cage) y Lula (Laura Dern), hasta que el título se materializa apagándola desde el punto central de fuga. Un título troceado a golpes, que impacta sobre el encuadre (como harán los de *Carretera perdida*) acompañado de un ráfaga contundente por cada una de las palabras que lo componen sobre el plano: *Wild at Heart* (2).

1 2

El punto de ignición del relato es la llama ardiente, símbolo de la rebeldía de los protagonistas y de la pasión de su amor a lo sublime mediado por el fragmento de «*Vier Letzte Lieder*» de Richard Strauss que acompaña la imagen primordial y descontextualizada del fuego desatado en mitad de la nada. La película arranca con un pulso fortísimo, con la primera asociación del fuego, puro goce ante el arrebato sublime que desprende su imagen. La dualidad del fuego que arrasa, su simbología mítica como emblema pulsional, de lo purificador a través de la destrucción del pasado cuyos restos se abren a un posible renacimiento. Pero también es el calor en los cuerpos de Sailor y Lula cuando se funden y gozan de la pulsión del eros que les atraviesa (3, 4, 6) (23´08´´). A continuación, ese fuego, ya contenido en el fósforo de la cerilla, canaliza la relación amorosa en la breve elipsis con la que prende el cigarro que consume Lula (5) (23´11´´), en una condensación del fuego como símbolo de lo pasional y de lo placentero de la descarga sexual.

3

4

5

6

7

8

Más tarde ese fuego inicial de los títulos de crédito se relacionará con el inconsciente de Lula, como le sucedió al de *Terciopelo azul*, y su sentido interpretativo se asociará a la rememoración de la muerte violenta del padre de Lula, envuelto en llamas. Una vez más, la figura del padre se ausenta en una película de Lynch. Estaremos entonces próximos a deslizarnos de lo sublime a lo siniestro en el recuerdo envuelto en llamas, que retorna puntualmente para torturar a Lula.

Un recuerdo, por cierto, el de la muerte del padre, que surge a partir del mismo plano ardiente (7), primero tras hacer el amor (10´30´´) y en la siguiente ocasión desde un plano de ambos que funde con las llamas para abrirse paso en la memoria (6) (26´16´´). Sin embargo ese recuerdo es una recreación de Lula a partir de la versión de los hechos que le narró su madre, según ella: su padre se suicidio inmolándose (8). Esta línea narrativa se retomará cuando Sailor confiese a Lula que él vio como ardía su casa la noche de la muerte de su padre, para finalmente completarse con la conversación que mantiene Perdita con Sailor (1h 12´13´´), en la que unos planos nos muestran a Marietta, la madre de Lula, y a Santos rociar de queroseno y prender fuego a su padre, ofreciéndonos una focalización privilegiada con respecto a Lula.

De todos modos, por lo que aquí nos convoca, la muerte del padre solo apunta a lo siniestro cuando ese recuerdo se enlaza con el papel que juega en su muerte Marietta, como madre y asesina en el seno de lo familiar. Centrándonos ya en la histriónica Marietta, sus apariciones son las que provocan una mayor aproximación a lo siniestro en la película. La madre de Lula está interpretada por Diane Ladd, madre a su vez en la vida real de Laura Dern. Marietta no solo desaprueba la relación de su hija con Sailor, sino que al inicio de la obra acosa

sexualmente a este (9) y tras ser rechazada trata de asesinarle por medio de un sicario inmediatamente después. Su histrionismo e inestabilidad emocional la caracterizan, aparece como una bruja para Lula, pero lo hace desde una posición aparentemente contradictoria; es, a la vez su madre. Una madre cuya desesperación se expande por medio de un lápiz de labios rojo, que desbarra los límites de su contorno para colorear patéticamente todo el rostro (10).

9

10

Un objeto, el lápiz de labios, que se aleja de la función para la que fue concebido, resaltar la sensualidad de los labios, para ser metáfora del delirio y su desborde simbólico, similar al uso que le da Frank en *Terciopelo Azul* para fusionarse con el payaso de colores, El hombre de arena, del tema *In dreams.* Aquella que desea arrebatarle el amor a Lula obligándola a huir de casa, es la misma que anhela que vuelva al hogar y quien la ama como madre. La presencia del rasgo siniestro familiar e íntimo se enraíza así en su posición de madre, y como se trasluce en algunos momentos, un pasado de afecto, de amor, las une pese al enfrentamiento presente que tiene sus orígenes en Sailor. Es una madre que, recorrida por un curioso complejo de Electra, se niega a envejecer y desea al hombre que ama su hija, abordándolo sexualmente en la reconstrucción de la primera secuencia desde Marietta (13´34´´).

Corazón Salvaje desarrolla en ocasiones una focalización omnisciente `retardada´, por medio de la cual sabemos más que los propios personajes al ir completando las imágenes de algunas de sus tramas por medio de alguien que sí estuvo allí. En la película una gran cantidad de personajes se asoman a la trama principal para suspenderla, incluso alguno de ellos abre una breve línea narrativa propia (primo Dell de Lula) para desaparecer acto seguido. A esto se unen fragmentos que completan progresivamente o cambian el sentido de algunas de sus líneas narrativas secundarias desde el testimonio de otros personajes, como el descubrimiento de que la muerte del padre de Lula fue un asesinato y no un suicidio en la conversación entre Perdita y Sailor.

Estamos en 1990 y la crisis de los grandes relatos propia de la posmodernidad de la que habla Lyotard en *La condición postmoderna* (1979) empieza a evidenciarse en *Corazón Salvaje,* cuya trama principal tiende a desviarse ante el encuentro con el otro. En la película se pueden detectar indicios de lo que posteriormente se convertirá en tendencia cinematográfica, aquello que Elsaesser (2013) denominará *mind-game films*, y que se caracterizan por la disolución de las estructuras narrativas lineales debido a una quiebra traumática. La recomposición de la linealidad narrativa consiste en un juego de encaje de los fragmentos como piezas de puzle que le devuelvan la compacidad narrativa por parte del espectador. Lo que en el fondo no es

otra cosa que una legitimación del cine hegemónico en su promesa de cerrar el sentido unívoco una vez recompuesta la linealidad, las relaciones de causa-efecto.

Marietta lo tiene todo para ser una madre siniestra porque lo amenazante convive con el afecto que siente por su hija. De esta forma Marietta adopta para Lula el papel de `la bruja mala del este´ en su huida por las baldosas amarillas de la trastienda americana. Así se nos presenta con todo su *atrezzo,* la bola de cristal, la malévola risa en *off* e incluso vestida de negro y volando sobre una escoba en la imaginación de Lula. Es en esa aparición (57´13´´) donde lo siniestro asoma más vivamente en *Corazón salvaje*, aunque sin llegar a manifestarse en toda su radicalidad debido a que la envoltura del cuento de *El Mago de Oz* puntúa constantemente la interpretación e inclina las suspensiones narrativas, que podrían generar incertidumbre, hacia el cuento fantástico sin alcanzar nunca del todo a la angustia yoica de los personajes acerca de su inscripción en el mundo propia de lo siniestro.

Vamos a ocuparnos a continuación precisamente de esa visión de Lula (57´13´´). La secuencia en la que Marietta se le aparece tiene lugar en la oscuridad total de la noche abierta del desierto, y se inicia con un plano conjunto (PC) frontal de Sailor y Lula a bordo del vehículo (11) (55´00´´) mientras suena el extradiegético, *Wicked Game* de Chris Isaak[6]. Sobre ese plano fijo Sailor le confiesa que conoció a su padre y que vio arder su casa en la noche de su muerte, es entonces cuando se retoma esa línea narrativa y se inserta un plano de la casa en llamas que funde con un primer plano de Lula, que recuerda. A partir de ahí el diálogo incluirá planos y contraplanos de ambos antes de intercalar un breve inserto de otro recuerdo de Lula que la incluye en la casa durante el incendio, y sobre la que resuena la carcajada *off* de su madre cuya imagen encadena de nuevo con su rostro. Es entonces, desde la confesión de Sailor, cuando reaparece el recuerdo de la muerte violenta de su padre, y con él deja entrever la sospecha latente en Lula: ¿tuvo algo que ver su madre en la muerte de padre? Una sospecha que no se verbaliza, pero que se manifiesta primero en la carcajada de la madre sobre el recuerdo del incendio y, sobre todo, con su visión acompañándoles en su viaje como cruel bruja del este.

Que la aparición es una alucinación de Lula queda claro en primer lugar por el tratamiento y fragmentación del espacio. La secuencia parte del plano conjunto frontal de Sailor y Lula para pasar después, al retomar el recuerdo del incendio, a una serie de planos/contraplanos entre ambos. Sin embargo la visión de Marietta es subjetiva, se produce desde un *raccord* de Lula (12) que desvía su mirada engarzándola con el desierto que bordea el asfalto (13) para desde ese espacio ofrecernos su contraplano (14). Esta alucinación es consecuencia del retorno de un recuerdo traumático, la muerte del padre, pues sobreviene a partir de su angustia ante la confesión de Sailor, el pasado familiar ha retornado a su memoria contra su voluntad.

11

12

13

14

15

16

Hay algo en la muerte del padre que inquieta el inconsciente de Lula, que no encaja y que se manifiesta en esa proyección siniestra de la madre, engalanada de bruja, flotando en el aire a lomos de su escoba. Marietta aparece como transparencia sobreimpresionada en el cielo negro del desierto, y con ella, pese a que el tema *Wicked game* sigue presente, aparece una segunda pista sonora, el inquietante y característico *drone* que Lynch vincula con la proximidad de otra capa de realidad que amenaza con imponerse sobre la que habita el personaje.

Tras apoyarse en un plano de reacción de Lula (14) esa alucinación fantasmal va a aproximarse de forma irreal, ampliandose en el encuadre hasta el plano medio lateral de Marietta, entonces esta va a girarse para devolverle a Lula su mirada alucinada (15). Estamos ante un plano siniestro, que solo suaviza su carga el tema de Chris Isaak, pues la imagen de su madre no va a hablar, en su lugar esgrimirá a partir de su boca una mueca que se expande hasta dilatarse en sus ojos. La manifestación de lo siniestro juega más allá de lo simbólico, no significa nada preciso, no se verbaliza, se abre al sentido de la angustia como una intuición, el fenómeno toma la imagen alucinada y dual de su madre-bruja para manifestarse, una madre capaz de dar la vida (Lula) y de quitarla (padre de Lula) en el seno familiar. El espectro desaparece y el plano de reacción de Lula (16) expresa su profunda angustia, pero ahí quedará todo, un profundo destello de lo siniestro ha tenido lugar en los gestos mudos de la madre, rapidamente enmarcado por el cariz fantástico hacia el que se inclina la representación. Que la muerte rodea esta aparición de la madre queda claro también por el lugar en que se enmarca, precedida de la confesión de Sailor que apela al recuerdo de la muerte del padre de Lula, pero también por la secuencia que llegará a continuación, en la que ambos tomarán contacto con lo real de la muerte cuando se encuentren con un coche accidentado y una joven que bajo el

shock del impacto morirá ante ellos sin que puedan hacer otra cosa que contemplar cómo se apaga su existencia.

Angustia pues de Lula ante la muerte, de la que la figura de aquella que la alumbró, la madre, es su más siniestra portadora en esa visión que devuelve a Lula su mirada como si de una mancha se tratase. Marietta, es una madre-bruja en la que habita lo dual complementario de lo siniestro. En el reencuentro final de Sailor y Lula esa madre mostrará su absoluta desesperación cubriéndose el rostro (17) que se volatilizará humeante con su fotografía enmarcada (18), no sin antes proferir en un grito de amor desgarrado el nombre de su hija: «Lula».

17

18

Para finalizar un par de apuntes acerca de lo siniestro que subyace esbozado en los personajes del primo Dell de Lula y en Bobby Peru. Del primero, Lula, al hablar de su locura, toma como punto de partida su manía obsesiva porque fuera navidad todo el año, lo que les llevó a llamarle «*Jingle Dell*». Este aparece disfrazado de Santa Claus en los dos primeros planos de su breve historia (18, 19).

18

19

Pocas cosas más siniestras, como vimos en su momento al ocuparnos de *Solo el cielo lo sabe* o *Expediente Warren 2*, que emplear la iconografía navideña, el epítome de lo familiar y acogedor del retorno al hogar en la cultura estadounidense para sacar a relucir su reverso oculto, la siniestra dualidad que la completa. Dell, en su locura, vive ajeno a una realidad común de la que acabará desapareciendo. El personaje se nos presenta disfrazado de sucio Santa Claus a plena luz del día y fuera de época, es una imagen potencialmente siniestra, que traslada con rotundidad la quiebra de su psique a partir del desajuste y desplazamiento de lo simbólico.

En el caso de Bobby Peru nos encontramos con un antiguo Marine, uno de esos supervivientes que retornan al país de una de sus guerras, y del que nada quiere saber la sociedad que

prefiere olvidar el trabajo sucio que hizo en su nombre. Bobby es otra huella de lo siniestro en la memoría de su país que, sin embargo, se inclina hacia lo sórdido (20). La violencia verbal con la que fuerza a Lula en una secuencia que se alarga más de cinco minutos en el mismo espacio (1h 25´14´´- 1h 30´02´´) y que estructura su acoso alargando la duración de los planos en el montaje.

20

21

22

23

Bobby, fuerza a Lula, pero ella finalmente parece ceder al deseo, así lo atestigua, sobre todo, el plano detalle de su mano abierta que antes fue insertada en las secuencias de pasión con Sailor. Lula pronuncia las palabras que le pide Bobby (21, 22) y entonces este se retira. De ella solo quería su reconocimiento, que verbalizara el deseo que él ha incitado. Tras su marcha Lula queda sola, consciente de su traición a Sailor. En ese momento emulará el gesto de Dorothy en *El mago de Oz* para regresar a casa y golpeará hasta tres veces los talones de sus zapatos rojos (23).

El desenlace se adscribe una vez más en la temática de la liberación tan recurrente en Lynch, ya que mediante la epifánica aparición del hada buena, interpretada por Sheryl Lee, Sailor cae en la cuenta de su amor por Lula y regresa con ella para declararle su amor. La aparición del hada tiene la estética resplandeciente propia de esos momentos de ampliación de la consciencia que conlleva la liberación para Lynch. Así, el hada aparecerá dentro de una especie de burbuja, o agujero lynchiano, similar a la que vimos en el cierre de *El hombre elefante* con el retrato de la madre de Merrick. Un desenlace en el que se hace presente otra de sus constantes, el azar, pues es el puñetazo que recibe Sailor al encontrarse con unos asaltantes el que, desde la (semi) incosnciencia, le permite caer en la cuenta de su amor por Lula. La verdad está en el afecto.

Lo siniestro no acaba de manifestarse en *Corazón Salvaje,* si exceptuamos la secuencia comentada de la fantasmagórica aparición de Marietta, debido a que su representación hace prevalecer la interpretación fantástica de *El Mago de Oz* que versiona de forma tan particular. Con todo no deja de resultarnos una obra interesante en nuestra investigación precisamente porque permite comprobar que la mera presencia de ciertos elementos o manifestaciones de

lo siniestro no garantizan su emergencia plena. Para que lo siniestro radical se abra paso es preciso un tratamiento en la representación que se haga cargo de la incertidumbre que lleva al personaje a la angustia existencial, a la duda acerca de su inscripción como sujeto en la `realidad´ que habita. Para ello, además, como hemos comprobado en los análisis previos, parece necesario que se produzca una suspensión o cuestionamiento más o menos momentáneo de las normas narrativas sobre las que se sostiene la representación hegemónica. Se traslada así al espectador la duda que convoca lo siniestro a través de la interpretación de los códigos que articula la propia película en relación a los del MRI.

7.8. *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (*Twin Peaks: Fire Walk with Me*, 1992)

Tras el rotundo éxito televisivo de la serie *Twin Peaks* se generaron grandes expectativas en torno al rodaje de la película *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, pero apenas dos años después de recibir la Palma de Oro en Cannes Lynch va a sufrir un severo revés por parte de crítica y público en el estreno de la obra en el mismo festival que lo encumbró. De hecho, pese a la enorme audiencia de la serie que podía llevar a pensar que la película tendría, como mínimo, unos aceptables ingresos en taquilla, *Twin Peaks: fuego camina conmigo* ni siquiera se estrenó en las salas comerciales españolas «pese a tener contrato de distribución» (Casas, 2007: 303) y solo posteriormente se editó en DVD.

En *Twin Peaks: fuego camina conmigo* hubo un factor decisivo que nos ayuda a entender su fracaso comercial: las expectativas del público sobre la película estaban muy determinadas por la serie y Lynch no las satisfizo, optó por hacer prevalecer su visión de autor dejándolas al margen. De este modo la película se encontró con las implicaciones de arrastrar a una gran masa de público televisivo, que, mayormente, está muy condicionado por las pautas que impone la representación hegemónica en cuanto a expectativas y cierre de sentido en las obras.

> El publico televisivo de hace dos décadas no estaba preparado para digerir un suspense, un *cliffhanger* tan grande como el que ya ofreció el último episodio de la primera entrega, que resultó sumamente decepcionante para una amplia mayoría que entendía la resolución de la trama argumental centrada en el misterio principal del asesinato de Laura Palmer como único reclamo para su seguimiento (Bort, 2012: 112-113).

El público acogió muy bien la serie *Twin Peaks*, su propuesta le resultó refrescante y novedosa, aceptó con agrado la aparición de la etérea atmósfera de la serie y sus extraños personajes ante el petrificado panorama del serial televisivo de la época. *Twin Peaks* se disfrutaba y toleraba sin perder de vista el recurrente *macGuffin* que constituía el pretexto de la serie, guiados por la investigación místico-intuitiva del agente Cooper, un clásico *Who done it*: ¿Quién mató a Laura Palmer?

> La serie no sólo gustaba al público, la crítica la trató con adoración. Pero lo más importante, lo que verdaderamente la convierte en la semilla de la concepción

> enteramente cinematográfica del serial televisivo moderno, y que la transforma en el hito a partir del cual realmente podemos empezar a concebir el nivel formal y narrativo de las series actuales [...] es que Lynch consideraba el producto televisivo menor simplemente enfocándolo a partir de un prisma de análisis estrictamente tecnológico —imagen y sonido malos y poco atractivos— pero independientemente de ello, valoraba su producción y planificación como un hecho enteramente cinematográfico (Bort, 2012: 109).

Lynch parecía haber encontrado un punto intermedio entre el aura que envolvía sus imágenes y que forzaban los límites del MRI en su constante riesgo de fuga narrativa, con una trama narrativa principal sólida y lineal, como dejaban traslucir sus dos últimas obras: *Terciopelo Azul* y *Corazón Salvaje,* que aunaban éxito de crítica y público, sin dejar de renovar el panorama cinematográfico norteamericano. Así, tras el fracaso de *Dune*, todo indicaba que a la aparente contención renovadora de Lynch, en la que los desvíos de sus imágenes no perdían el referente de la narración principal, se le abría la posibilidad de encontrar de nuevo un lugar en la industria de Hollywood, permeable siempre a cualquier tendencia que garantice los ingresos en taquilla.

Sin embargo Lynch sacó a relucir su vertiente autoral más personal precisamente con *Twin Peaks: fuego camina conmigo*, que tanta expectación había levantado en un público que quizás esperaba encontrar las respuestas a unos enigmas por los que el director jamás se ha mostrado interesado en resolver. La película otorga un papel secundario al agente Cooper, presenta nuevos personajes mientras mantiene algunos de los principales de la serie, trae nuevas imágenes de ese otro lado de cortinas rojas que funcionan a modo de umbral, sueño o abstracción entrelazando objetos y personajes, el anillo esmeralda, Bob, el hombre manco… Además de abrir líneas narrativas e interrumpirlas abruptamente quebrando expectativas, como la que está protagonizada por la investigación del agente Chester Diamond que desaparece repentinamente de escena.

Esta vuelta a *Twin Peaks* rompió con el formato televisivo, como deja patente la primera secuencia del film con ese televisor hecho pedazos, y no respondió a las expectativas y demandas de respuestas convencionales y cierre de sentido. Es una decisión por otra parte acorde con el concepto artístico de Lynch, que independientemente de la disciplina en la que se desenvuelva reivindica siempre su carácter de obra abierta. El misterio de *Twin Peaks* es inabarcable en lo simbólico y se hunde en lo real que nos rodea.

Lynch se ocupó de la semana previa a la muerte de Laura Palmer ubicando el epicentro del horror en el seno del hogar, en la familia. Horror siniestro al que es sensible la forma fílmica, porque como tendremos ocasión de comprobar *Twin Peaks: fuego camina conmigo* nos ofrece imágenes radicalmente inquietantes en las que la angustia existencial y la pulsión de muerte de Laura Palmer, su desesperado vacío, surge a través de lo reprimido familiar que tomó la forma del horror mediante el incesto. Es la propia Laura la que incapaz de asumir la identidad que esconde la imagen de Bob le pregunta a este mientras follan: «*¿Quién eres?*». Para encontrar cercana al clímax la respuesta en el desencajado rostro de su padre entre sus manos

en uno de los momentos más sobrecogedores de toda su filmografía. El horror, lo siniestro en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* irrumpe en lo familiar y se desenmascara justo en la pulsión sexual, en la fantasía que oculta el rostro de Bob porque:

> El Horror no es simple y llanamente lo Real intolerable que la pantalla de la fantasía enmascara [...] El Horror puede convertirse también en una pantalla, en una cosa cuyo efecto fascinante oculte «algo más horrendo que el propio horror», el vacío o el antagonismo primordial (Žižek, 2011: 12).

Porque ¿no supone acaso el desenmascaramiento de Bob que ocultaba el rostro de su padre una duda sobre la identidad? ¿No se trata también de una cuestión acerca de la angustia que supone la revelación de que la identidad sobre la que nos sostenemos es una mera proyección yoica que cubre el vacío que nos habita? Y en última instancia, si se trata de la incertidumbre ante el súbito asalto de lo real sobre la realidad en la que se sostiene la identidad, ¿no es coherente que la estructura narrativa que sostiene al personaje angustiado en el film se vea sacudida al responderle el otro (Bob) a la pregunta desenmascarándole el horror en el acto sexual?

Tras un momento de tensión con el hombre manco que está a punto de provocar un accidente, Laura y Leland Palmer detienen el vehículo en el que viajan. Entonces a Leland le asalta un recuerdo (1h 24´57´´): está en la cama, con Teresa Banks: «*eres idéntica a mi hija*», le dice, para después preguntarle tapándole los ojos: «*¿Quién soy*?», «*no sé*», responde ella. Entonces el horror de la fantasía que subyace en la pregunta atraviesa el espacio y el tiempo, porque es Laura Palmer la que le responde en *off,* «¡papá!», sobre el plano de Teresa y Leland en la cama. Leland se gira (1) en ese recuerdo mira fuera de campo, es decir, reacciona a esa llamada[7] de su hija que es una respuesta a su pregunta en torno a la identidad oculta, a lo escondido, antes de volver al presente con Laura en el coche detenido. Imagen y pregunta que son antecedentes y desplazamientos siniestros de lo que ocurrirá después entre ambos, mediado por esa máscara que es Bob (2).

> Es del Otro de quien el sujeto recibe su propio mensaje. La primera emergencia [...] no es más que un ¿Quién soy? inconsciente –puesto que es informulable– al que responde, antes de que se formule, un *Tú eres*. Es decir, el sujeto recibe ante todo su propio mensaje bajo una forma invertida (Lacan, 2015: 294).

1

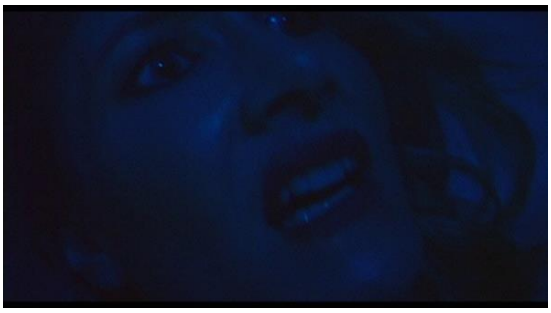
2

Por eso la desesperación de Laura Palmer se traslada a la de Nikki sobre el mismo escenario azul de *Inland Empire,* en la cama, en el lugar de la fantasía ante el rostro del otro ambas recuerdan, reconstruyen. Del «*¿Quién eres?*» de Laura Palmer (3, 4) a la petición de reconocimiento de la propia identidad de Laura Dern (5, 6). Mismo vacío, misma angustia, idéntica demanda, y la respuesta que viaja entre *Twin Peaks* e *Inland Empire*, de Laura Palmer a Laura Dern (Nikki): «*Soy yo, Devon, soy yo, Nikki...mírame*», le súplica Nikki a un Devon que no la reconoce en *Inland Empire.* No es en absoluto casual que la cuestión de la mirada y la identidad surja precisamente en la cercanía deformante de la mirada ante lo real del sexo, ante ese otro cuyo cuerpo se fragmenta y divide en planos detalle, como le sucedió a Nataniel con Clara en *El hombre de arena* de Hoffmann, porque justo entonces la mirada cambia o puede cambiar para abrir paso a lo siniestro.

3

4

5



6

El horror de lo siniestro desborda al sujeto: reconóceme, inscríbeme en el mundo a través de tu mirada, di mi nombre y deja que me sostenga en la realidad para cubrir el vacío de lo real que me recorre y que el acto sexual, la traición a la familia (incesto en *Twin Peaks*, infidelidad en *Inland Empire*) ha desnudado.

Twin Peaks inicia su andadura desde los títulos de crédito sobre el grano de la pantalla del televisor, cuando esta finaliza con el nombre del director y tras el *zoom* de retroceso la televisión recibe un impacto y estalla, una presencia cubre el encuadre mientras se escucha el grito en *off* de una joven, luego sabremos que es el de otra víctima de Bob, Teresa Banks. La ruptura con el medio televisivo que reflejó la serie *Twin Peaks* es clara y consciente por parte de Lynch, que sabe que el largometraje *Twin Peaks: fuego camina conmigo* requiere otras pautas muy distintas a la del serial. «La metáfora parece clara: la televisión deja de existir para que irrumpa el cine. Todo concepto catódico desaparece con el aparato destrozado» (Casas, 2007: 304).

7 8

Sin embargo la advertencia no quedará ahí. Las diferencias entre el *Twin Peaks* televisivo y el cinematográfico le servirán a Lynch para señalar la transición o contacto entre mundos mediante algunos fundidos encadenados de la niebla catódica con los extraños habitantes del otro lado, como sucede con el fantasmal retorno de Philip Jeffreis (9) y con la entrega del cuadro, por parte de la anciana y el niño (10), que servirá a Laura de pasaje a ese otra dimensión.

9 10

En el caso de Jeffreis su espectral aparición es convocada por el comienzo del relato de un sueño por parte del agente Cooper que se funde con la realidad hasta hacerse indistinguible y en el que Jeffreis se hace visible a partir de una pantalla, un circuito cerrado interno que capta el directo y que sin embargo retiene la imagen inmóvil del agente Cooper una vez este sale de plano. Jeffreis se encara con los agentes y accedemos a imágenes de otra a dimensión, escuchamos su voz que parafraseando a Calderón de la Barca afirma: «*fue un sueño, vivimos en un sueño*». El agente va a desaparecer a través de la corriente del tendido eléctrico, como si su aparición hubiese sido una descarga. Una vez más la electricidad es sensible de un modo u otro al contacto entre mundos, su señal. A través de la niebla televisiva las capas de mundos distintos, televisión y cine, se funden para acceder a un espacio donde los movimientos se encuentran invertidos y Bob y el hombre de la habitación roja (11) manejan su propio código de comunicación, desconocido para nosotros, como se nos advirtió en el encuentro con Lil, la mujer vestida de rojo con una rosa azul en su solapa (12) (4´59´´).

11 12

A esa capa translúcida de niebla televisiva se une la banda sonora de jazz, ambas nos remiten al televisor que estalló tras los títulos de crédito. Existen pues dos espacios en este *Twin Peaks* el cinematográfico y el televisivo, y el mal habita en este último. Parece que Lynch era consciente de que la serie condicionaría la recepción del largometraje creando expectativas que no iba a responder. Lo siniestro es la pantalla del hogar, la televisión que reúne y se vale de lo familiar para crear una realidad anestesiante en torno a ella, que impone unas pautas de las que participan las convenciones del serial televisivo.

El agente Desmond encuentra el anillo de Teresa Banks y su línea narrativa desaparece, sin más, tras un congelado de imagen y fundido a negro (13): «parece un guiño a la serie televisiva, el plano que antecede a la pausa publicitaria de rigor…» (Casas, 2007: 307). La desaparición de Desmond se produce a partir de un código asumido de la representación televisiva para la pausa, impropio del cine y con el que Lynch hace patente una vez más su ruptura con la serie.

13 14

El rótulo de un año después sobre un plano de situación emblemático (14) de la serie, la entrada de Twin Peaks, y la banda sonora nos trasladan a la evanescente presentación, al fin, de Laura Palmer. Por momentos Lynch juega con las contradicciones inherentes entre los referentes de la serie de los que precisa para contextualizarla y la independencia autoral que reclama para su relato cinematográfico.

La cotidianeidad de Laura Palmer una semana antes de su violenta muerte se representa desde la América idílica de una pequeña localidad en mitad de la naturaleza, como lo fue Lumberton en *Terciopelo azul.* Pero algo esconde su modélica apariencia de la que Laura es

símbolo (la reina del baile del instituto) con el gesto final de la secuencia en la que Laura esnifa cocaína furtivamente en el baño. La presentación de Laura es la propia de un recuerdo, de un fantasma que aún no sabe que lo es camino del instituto, acompañada en *travelling* de retroceso con la volátil banda sonora que Badalamenti compuso para la serie televisiva. Los planos de la presentación de Laura Palmer componen el espacio en torno a uno de esos exteriores tan recurrentes del sueño americano de la vida en las afueras[8], el paseo que une a esa comunidad y linda sus hogares con el frondoso exterior de los árboles, contiene, sin embargo, un potencial siniestro muy presente en el imaginario fílmico estadounidense. Lo familiar y acogedor de la comunidad ideal, recorrer físicamente el espacio de su sueño, como hace Laura o los adolescentes del resto de filmes que comentamos a continuación, sugiere a la vez un cierto vacío, parece que algo falte en esos planos subjetivos flanqueados por árboles, que dejan en suspenso el ideal de felicidad norteamericana.

15

16

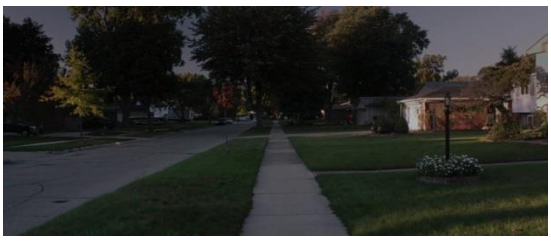
17

18

19

20

21


22

El plano del paseo por esas aceras rodado en *travelling* subjetivo, bajo las miradas de adolescentes que descubren el mundo a cambio de perder la inocencia, se ha abierto paso en

el imaginario del horror en Hollywood, que más allá de los planos de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* (15,16) o *Terciopelo azul* (17,18), encuentran eco en el género de terror con *La noche de Halloween* (*Halloween,* John Carpenter, 1978) (19,20), o en la más reciente y desasosegante *It Follows* (David Robert Mitchell, 2014) (21,22). Hay algo que atrapa nuestra mirada con insistencia en esos largos planos de aceras vacías.

> Campo vacío. Ninguna función narrativa. Sin embargo, algo nos hace observar estos planos con especial intensidad. Si poseen una especial densidad ¿no se halla ésta en lo que revelan sin mostrar, aquello que sugieren con intensidad? (Sanchéz-Biosca, 1985: 75).

En esta última, *It Follows,* lo siniestro toma la imagen del familiar perdido que retorna cargado con la muerte y cuyo asedio se traspasa mediante la consumación del acto sexual que solo aplaza su llegada. Amor y muerte se entrelazan y caminan juntos, implacables.

23

24

Una noche y entresueños, Laura encuentra un pasaje al otro lado en el cuadro con la fotografía de una puerta entreabierta que antes le dieron la anciana y el niño, y que decide colgar en la pared frente a su cama (23). Laura se duerme con la vista fija en él y el arrullo del *drone* advierte del contacto entre ambos mundos justo en el territorio del sueño, cuando el inconsciente se abre paso. Una sucesión de planos/contraplanos relacionan a Laura con la puerta entreabierta del cuadro como si de un personaje se tratara, hasta que a partir de la imagen nos sumerjamos en ese espacio ya sin marco y lo recorramos con ella desde un plano subjetivo (24).

La mirada fija de Laura sobre el objeto, la imagen enmarcada y acotada es superada, el cine, como experimentó Lynch en su momento con la pintura, permite habitar el espacio de la representación y moverse en él actualizando constantemente el fuera de campo y su relación con los límites del encuadre, desbordándolos. Es justo lo que hacemos mediados por la mirada de Laura que recorre lánguidamente ese lugar compuesto de habitaciones desconchadas, direcciones y puertas abiertas. Allí, tras hallar a la anciana que le dio el cuadro (24) y acceder a otro cuarto donde aguarda el niño, se produce otra transición cuando este chasquea los dedos y el resplandor de una llama en fuera de campo se proyecta sobre la pared (25). Un nuevo fundido encadena ese plano incandescente con otro de las cortinas rojas, como si los espacios estuviesen separados por frágiles membranas y el fuego, *leitmotiv* recurrente en toda la

filmografía de Lynch, permitiera el paso entre ellas: «*fuego camina conmigo*». Durante el flotante *travelling* las cortinas se funden con el suelo blanquinegro de la habitación roja hasta alcanzar el anillo verde de Teresa Banks, la mirada parece haber prescindido del cuerpo de Laura.

25

26

Por corte y desde un plano fijo que rompe el carácter subjetivo de la secuencia, el agente Cooper aparece entre la cortinas (26) para encontrar al habitante de la habitación roja, que como Lil viste de rojo y maneja un código de comunicación que parece ser propio de los sueños y que funcione por condensación y desplazamiento de objetos e ideas. Es un mundo con el tiempo invertido y rodado al revés sobre el que, al contrario de lo que hizo el agente Desmond en el caso de Lil, no habrá nadie, ningún `amo´, para darnos sus claves interpretativas, pues Lynch renuncia a ello.

Tras mostrarle el habitante de la habitación el anillo de Teresa Banks, el agente Cooper mira a cámara y ruega a Laura que no lo coja. En el plano siguiente, sin engarce de continuidad con el plano de Cooper, Laura aparece en la cama, mirando hacia la puerta de su habitación. La aparición del agente Cooper en la habitación roja rompe la identificación subjetiva con la mirada de Laura que parecía guiarnos por el espacio del sueño. Se trata de una ruptura que antecede de algún modo las que encontraremos en *Mulholland Drive*, aunque en esta última serán continuas y sin la licencia puntual que otorga el MRI para incluir estas imágenes abstractas en un contexto de ensoñación, como le sucede ahora a la protagonista y del que forma parte la atmósfera de *Twin Peaks*.

Laura va a encontrar súbitamente el anillo de Teresa en su mano, símbolo portador de la muerte y tras ello va a abrir la puerta de su habitación, pero, además del anillo, el *drone* mantiene el contacto dimensional entre los espacios, se trata de una especie de viento que evoca el bosque de *Twin Peaks* y que, presente en la habitación roja, perdura en el plano de dimensional en el que se mueve ahora Laura.

Al abrir la puerta de la habitación irrumpe lo siniestro, Laura se asoma y encuentra lo esperado, la escaleras que conducen a la planta baja de su casa, pero al volverse a mirar la fotografía que cuelga de la pared y el plano ancla su posición en el objeto, en ese espacio fantástico «que la observa» y en el que ella se encuentra inscrita, al verse en él, girada y

asomada a su interior, de espaldas a ella misma (28) como en un espejo no representable de Magritte.

> Evocaba precisamente en esta imagen de *das Ding* del sujeto frente al espejo, un cuadro que todos reconocerán de Magritte (La reproducción prohibida), en el que hay un sujeto frente al espejo viéndose de espaldas. No ve su cara sino que ve lo que nunca puede aparecer en el espejo: su propio cogote. Se produce un efecto siniestro, de doble, en el cuadro porque se ve a un sujeto –visto de espaldas– viéndose de espaldas en un espejo. Es una manera de plantear esa paradoja de la Cosa que no es representable en el espejo, y que cuando aparece, inmediatamente surge la experiencia de lo siniestro (Bassols, 2011: 52).

Laura mantiene su mirada alucinada ante la visión de su doble (27), de su cuerpo escindido entre dos espacios y la identidad se bifurca en una serie de miradas que la relacionan no solo con el objeto-cuadro que le devuelve la mirada extrañándola de sí, sino con una fuga, un salto entre mundos donde conviven la vigilia y el sueño y al que ha saltado sin pretenderlo.

27

28

29

30

La Laura del cuadro finalmente se gira y parece mirar melancólica (29) a esa otra Laura que ahora duerme en contraplano (30), sus ojos no se encuentran nunca, pues al despertar no se hallará ya en el espacio de la imagen enmarcada. Lo fantástico se inclina hacia lo siniestro a raíz de la angustia yoica de Laura (27) ante la incertidumbre de la realidad en la que se mueve, surge a partir de la relación de la mirada que conecta las personas y espacios, de un *raccord* imposible. Lo siniestro, la angustia existencial de Laura se da en el salto entre las dimensiones e implica una caída de la realidad, una falta de sostén en ella y una duda identitaria con el extrañamiento que provoca la figura del doble.

Esta secuencia de *Twin Peaks: fuego camina conmigo* anticipa las rupturas en la continuidad que encontraremos en *Muholland Drive* e *Inland Empire* con el *raccord* de mirada entre Lauras

y el *drone* `de paso´ entre mundos, que además de desplazar las imágenes de lo narrativo a lo poético visual, se tocan desdoblando la identidad de sus protagonistas a través del *raccord* de una mirada imposible. Son encuentros con el doble siniestro sostenidos por las protagonistas en planos/contraplanos en los que se ven mirar, delirantes, aturdidas por la irrupción de lo real y que encontrarán el eco de Laura (31, 32) en las Diane/Betty de *Mulholland Drive* (33, 34) y Nikki/Sue de *Inland Empire* (35, 36).

> La angustia no es sin objeto [...] «no sin» indica que el objeto del que se trata no es un objeto normal, un objeto que pertenece al mundo de los objetos comunes, no les es homólogo, se trata de un objeto de otro tipo. [...] la despersonalización llega hasta el punto que el personaje se aparezca a sí mismo de espalda [...] el sujeto se confronta a sí mismo bajo la forma de un guante vuelto (Miller, 2007: 111).

31

32

33

34

35

36

La pátina melodramática que recorre de forma mucho más patente en la serie, encuentra en *Twin Peaks:fuego camina conmigo* un tránsito hacia lo siniestro en un plano que conecta los objetos que emplea el melodrama como portadores de la memoria de aquel que simbolizan. Nos referimos a un plano detalle (37) que se inserta en la secuencia de la visita de Donna a casa de Laura (1h 04´10´´) que se dispone a dar rienda suelta en la noche a su lado más sórdido, el que surge a partir del trauma familiar que camufla bajo su exitosa apariencia social.

En esta visita Donna viste como una colegiala de instituo y ejerce de contraste entre el mundo diurno que comparte con Laura, aquel en el que esta es `la reina del baile´.

En el plano detalle de esta secuencia (37) se condensa todo el drama de esa familia a partir de la puesta en escena de elementos melodramáticos; por un lado el retrato de Laura es el mismo que luce la vitrina del instituto en la serie como una imagen idealizada y recurrente de su ausencia, icono femenino. Pero a los pies de esa fotografía, sobre la mesa, dos ceniceros repletos de colillas que sabemos son de la madre porque así lo afirma Donna, y porque a esta la vemos fumar ante la soterrada crisis familiar, dan prueba de lo que atraviesa esa imagen idílica de su hija. Curiosa ofrenda, por cierto, la que constituyen las colillas ante el rostro de su hija Laura, una condensación perfecta del síntoma y del dolor que atraviesa a esa madre, que algo intuye del horror que ronda en ese hogar. Fotografía sobre la que reverbera la realidad y los valores sociales en los que se desenvuelve Laura. De ahí que esa Laura dual se presente ahora enlutada y seductora, vestida de negro frente al blanco sonriente de la otra imagen pura y hueca, máscara de un ideal de vida inexistente que no da cuenta del sujeto que la sostiene.

37

38

La escabrosa doble vida que esconden tanto Leland como su hija Laura tiene un punto de encuentro en el pálido rostro de Bob que Laura comparte por un momento con su padre (41,42). Al igual que sucederá con su siguiente película, *Carretera perdida*, Lynch maquilla los rostros de blanco intenso para presentar el semblante del mal de manera expresionista y alucinada (40), de forma muy similar a como lo hace Herk Harvey con los fantasmas de *El carnaval de las almas* (*Carnival of souls,* 1962) (39).

39 *El carnaval de las almas*. 40 El hombre misterioso de *Carretera perdida*

41 42

Dualidad de los Palmer que conecta también con el *flashback* de Leland cuando Teresa Banks, aquella que según él es igual que su hija, se hace cargo de su deseo sin saberlo y le concierta un encuentro sexual con dos jóvenes, en la que una de ellas resulta ser su hija Laura, como Leland descubre a través de la ventana justo antes de entrar en la habitación (43). Como espectadores compartimos la focalización privilegiada de lo que ambos saben y callan el uno del otro pues, en ese instante y a partir de Leland, sabemos que este conoce la faceta oculta de Laura, pero esta, a su vez, también sabe algo acerca del deseo incestuoso de su padre que este desconoce cuando es `poseído´ por Bob, ese espíritu primordial y salvaje capaz de aflorar la pulsión sexual por encima de cualquier consideración moral hasta encontrarla con la muerte y asesinar a Laura en el vagón de un tren abandonado. Secuencia esta, la del asesinato de Laura, que sorprendentemente muestra, aún entre golpes de luces y sombras, su violenta ejecución en lugar de dejarla elidida a la imaginación del espectador, capaz siempre de rellenar el horror que deja abierto los huecos de la representación.

43 44

Por todo ello no es casual que esa imagen reprimida del deseo de Leland de mantener un encuentro sexual con dos jóvenes que Teresa Banks le encuentra y que resultan ser Ronette Pulaski y su hija (43), resurja en la cabaña bajo el instinto pulsional de Bob. Leland/Bob las conduce maniatadas hasta el vagón (44) donde dará rienda suelta al goce pulsional que une el encuentro sexual con la muerte. Leland, como el Frank de *Terciopelo azul* o Marietta en *Corazón Salvaje*, utiliza el lápiz de labios para dibujar una mueca siniestra en los labios de Laura. La luz de la linterna deforma los rostros y escenifica la locura cuando este las conduce atadas al vagón. Lo siniestro en Lynch encuentra su propia puesta en escena por donde se desprende el sentido de la realidad para dejar paso a la angustia a través de unas imágenes siempre en riesgo de desprenderse de la narración ante el encuentro con lo real.

45 46

En el desenlace está presente de nuevo el tema de la liberación en Lynch a través del encuentro con el otro lado de lo siniestro, la sublimación de lo bello a través del melodrama porque «el melodrama implica redención» (Català, 2009: 39). Tras su angustioso paso por la existencia, Laura, ya muerta y acompañada del agente Cooper asiste a una aparición epifánicaque parece suturar sus heridas y darle descanso (45). En la habitación roja reaparece ante ella la imagen de un ángel, recordemos que la figura de un ángel abandonó la pintura que tenía colgada en su habitación ante la presencia del mal. La película va a clausurarse sobre un primer plano de Laura (46).

Lynch nos ha dado su personal visión de los días precedentes a la muerte de Laura en esta autónoma `precuela´ de la serie que se vale de ella a la vez que se distancia, como si de una de las dimensiones del autor se tratase, esas que contactan con otros posibles para entremezclarse y alterarse con ellos sin cerrarse nunca al sentido.

7.9. *Carretera perdida* (*Lost Highway*, 1997)

> Más reveladora que la de «psicogénica», que básicamente significa «nacido en el cerebro», es la definición de «fuga». Aunque principalmente es un término musical, describe totalmente la película: un tema comienza, y es contestado por un segundo tema. Pero el primero sigue ofreciendo un acompañamiento o contrapunto. ¿No te parece que esto describe perfectamente la compleja relación entre Fred y Pete?
>
> Exacto. Por eso creo que lo llaman «fuga psicogénica», porque va de una cosa a otra, y creo que luego vuelve a la primera. Y así es *Carretera perdida*. No sé si esa gente que tiene esta enfermedad puede recuperarse o no, o cuánto dura esa fuga. Pero es una locura eso de mezclar dos temas, luego llegar a separarlos y volver a empezar (Rodley, 1998: 377).

Lynch acepta esa definición de `fuga psicogénica´ para aproximarse a la escurridiza estructura narrativa de *Carretera perdida*. Más allá de lo anecdótico es cierto que el director se ausenta constantemente de la posición del `amo´ que supuestamente le adjudica su autoría para separarse de su creación y dejar que esta hable por sí misma. Lynch es siempre contrario a cerrar al sentido interpretativo de sus obras, si acepta esta idea de `fuga psicogénica´ como forma de aprehender la película es precisamente porque implica un enfoque sensorial capaz

de hacerse cargo de la abstracción que siempre reivindica, y porque da perfecta cuenta de la condensación y desplazamiento que comparte con lo onírico y que se adhiere a las identidades de sus personajes, objetos e imágenes para liberarse de las estructuras narrativas de la representación institucional y del corsé de lo verosímil hasta licuarse y reivindicarse como goce sensorial abierto al sentido de cada espectador.

> No me gusta hablar demasiado de las cosas porque salvo que seas un poeta, cuando hablas de ello, algo grande termina siendo pequeño. Pero todas las pistas están ahí, para ser interpretadas correctamente, y no dejo de decir que, en muchísimos sentidos, es una historia muy lineal. Solo hay unas pocas cosas una brizna al margen.
>
> Hay cosas en la vida que no son tan comprensibles, pero cuando en una película las cosas son así la gente se preocupa. Y, sin embargo, en cierto modo, son comprensibles. La mayoría de las películas están hechas para que las entienda mucha, mucha, muchísima gente. Poco sitio queda para soñar y hacerse preguntas (Rodley, 1998: 360).

Fred es el personaje de *Carretera perdida* sobre el que pivotan todos los personajes deslizantes de las diferentes dimensiones narrativas, porque es a través de él y de los primeros cuarenta minutos de película donde todo se constituye. Ahí conoceremos a Renee/Alice, al Hombre misterioso, a Andy, y escucharemos hablar de Dick Laurent. Fred es el protagonista, que presa de los celos asesina y despedaza a su mujer, es el auténtico propulsor de una carretera perdida que parece surgir de su interior psicótico, como demuestra el arranque sobre el asfalto de la película al encadenar con el lacónico primer plano de su rostro envuelto en penumbras interiores antes de escuchar cómo su propia voz le anuncia que Dick Laurent ha muerto.

Carretera perdida es un viaje a través de la delirante mente de Fred en la que su identidad se transfigura en la de Pete, que da un cuerpo a su fuga psicogénica. La realidad salta de un lado a otro desplazando las imágenes de los personajes principales hacia otros posibles. Precisamente son los primeros cuarenta minutos de metraje, la historia del celoso Fred y Alice, su hogar asediado por anónimas imágenes de vídeo y los personajes que allí se presentan, los que, con la traslación del protagonismo a Pete, mantienen la natural tendencia del espectador a estructurar el relato y completarlo al sentido. Pero Fred y Pete son dualidades que por sí mismas no acaban de reconocerse en sus planos ante el espejo (1, 2) de anclarse a un yo, a una realidad sólida, de ahí que las dudas vengan precedidas de dolores de cabeza y a través de planos subjetivos de sus miradas (3, 4) en los que la realidad que habitan se distorsiona y está siempre a punto de esparcirse en otra.

1

2

3 4

> Toda neurosis [...] aparta al enfermo de la vida real extrañándolo de la realidad [...] el neurótico se aparta de la realidad— o de un fragmento de la misma— porque se le hace intolerable. Ciertos casos de psicosis alucinatoria, en los cuales ha de ser negado aquel suceso que provocó la demencia, nos presentan el tipo extremo de este apartamiento de la realidad (Freud, 1988: 629-630).

Son los celos de Fred y la imposibilidad de satisfacer sexualmente a Renee, los que parecen desatar su psicosis en el desenlace de la primera parte (46´53´´) con ese escenario que abre literalmente el telón a su `fuga psicogénica´ en la pared de su celda (5) a partir de la imagen pulsional, puramente lynchiana, de una casa en llamas que se presenta ante su ojos (6).

5 6

Esa imagen será el nudo gordiano, el punto de encuentro que se proyecta ante él y en el que se unirán las tramas irresolubles de Fred y Pete para intercambiarles de nuevo tras el rechazo de Alice, rubia platino, Renee reconvertida en *femme fatale* de cine negro. Es el instante que precede el reencuentro con El hombre misterioso y el asesinato, a manos de Fred, de Dick Laurent. En ese bucle psicótico será el propio Fred el que reinicie la historia comunicándose a sí mismo la frase que lo proyectó todo: «*Dick Laurent está muerto*».

Lo siniestro en *Carretera perdida* se canaliza a través de la angustia delirante de su protagonista, Fred, cuya identidad se desmorona y desplaza. Que tras el trauma de la muerte de Renee su inscripción en la realidad está en riesgo de disolverse entre imágenes que, como en un sueño, entremezclan sus referentes originales, se anticipó ya cuando él mismo le dijo a los agentes que acudieron a su casa que: «*Me gusta recordar las cosas a mi manera, no necesariamente como sucedieron*». Agentes de la policía que acuden allí debido al acoso de los vídeos anónimos que reciben, de esa mirada amenazante del otro que registra, invade y deambula por el espacio de lo íntimo familiar para mostrar su lado siniestro, irreconocible, el grado cero del horror de lo real de la muerte en el cuerpo descuartizado de Renee. Porque como advierte el propio Lynch «Un hogar es un sitio donde todo puede salir mal» (Rodley, 1998: 357).

La dirección artística nos presenta el hogar de Fred y Renee como un lugar inconexo, desestructurado, sin huella, en el que no logramos ubicarnos nunca del todo, con zonas envueltas en total oscuridad, pasajes y cortinas rojas, de decoración austera y diseño minimalista.

> Colour, furniture, sound and speed of the film create an atmosphere thay is already reminiscent of *Blue Velvet*. Renée Celeste describes the effect of language as "each word that passes between them roars out into a void like a lighthouse beacon" (Dries, 1999: 4).

En esa atmósfera vuelve a cobrar una importancia capital el tratamiento sonoro que Lynch le otorga a esa primera parte del film, envuelto en silencios prolongados, ruidos de procedencia indeterminada y el murmurante *drone* que se hace especialmente presente en la pesadilla, el visionado de los vídeos o el recorrido por el oscuro pasillo en el que Fred se sumerge para reaparecer desdoblado. La iluminación nocturna interior es cálida pero con zonas envueltas en penumbras y se complementa con la diurna, que justificada por los ventanales del hogar tiene una cualidad reflectante sobre ciertos objetos que contribuye a darle a todo una pátina onírica, blancuzca e irreal pese a la frialdad imperante.

> A menudo, en una escena, la habitación y la luz juntas significan un estado de ánimo. Por tanto, incluso aunque la habitación no sea perfecta, puedes trabajar la iluminación hasta que transmita la sensación correcta para que refleje el mismo estado de ánimo que la idea original (Lynch, 2008: 145).

7

8

En este tratamiento el empleo de fundidos a negro produce elipsis indeterminadas entre lo que es realidad y recreación de la mente de Fred. En suma, todo se une con el fin de apuntalar el tono de extraña inquietud, en su cotidianeidad ha irrumpido una amenaza que no se concreta y que se inclina del terror a lo siniestro, mediado por una angustia ante algo insidioso e indeterminado relacionado con Fred que se manifiesta en el hogar mediante las imágenes de esa cámara que les graba.

Así, en un lugar y momento inesperado, durante la secuencia de la fiesta a la que acuden Fred y Renee, se va a producir la emergencia de lo siniestro cuando Fred se encuentre con El hombre misterioso (27´47´´- 30´38´´). Dicho encuentro, compuesto de 37 planos y apenas dos posiciones de cámara en poco más de tres minutos de duración, estructura la conversación de forma institucional, con un montaje de planos/contraplanos entre ambos, que incluye breves insertos del teléfono móvil. Lo siniestro se construye aquí manteniendo esa articulación

convencional en una atmósfera que va a dejar de serlo por varios motivos: el primero es que una vez se establece contacto visual entre ambos, en el desplazamiento que realiza El hombre misterioso hacia Fred, el tema musical de la fiesta se apaga progresivamente para dejar paso a un inquietante *drone* cuando este alcanza el plano medio semisubjetivo desde Fred, esto es, el lugar de su mirada. Este sonido descontextualizado va a mantenerse durante toda su conversación. El segundo es que en correspondencia la profundidad de campo destaca al personaje de entre la multitud, que pasa a estar compuesta de contornos difusos, manchas. Este recurso visual centra la atención en ambos personajes y junto con el tratamiento sonoro que hemos comentado y el maquillaje espectral del ser extraño, logra que en un instante irrumpa una atmósfera de irrealidad malsana para centrarnos en los rostros y en la conversación que tiene lugar allí.

Mediante estos recursos Lynch suspende ese instante de la realidad compartida con los otros que están justo ahí al lado, en un local abarrotado, luminoso y con música. El director parte de una localización opuesta a las habituales en las que se desarrolla lo fantástico o terrorífico para, a partir de ella, hacer que lo siniestro surja de súbito con la aparición de esa abstracción pura del mal[8] que es El hombre misterioso (9), como en *Twin Peaks* lo fue Bob. Este encuentro será un punto de inflexión en *Carretera perdida*.

9

10

> Bueno, sucede a menudo. Estás en un lugar y te lo estás pasando bien, y alguien dice algo que, de repente, produce una situación de terror. [...] Crees que las cosas son de determinada manera, y entonces sucede algo y ves que son de otra distinta, y tienes que enfrentarte a ello. Esas cosas me gustan realmente (Rodley, 1998:361).

El diálogo que plantea El hombre misterioso sigue lo apuntado por Lynch en la cita anterior y genera extrañeza desde el primer instante. Fred dice no conocerle pese a que este afirma lo contrario, su voz cavernosa le dice entonces que se conocieron en su casa y que «*ahora mismo estoy allí*». Ante la incredulidad de Fred le da su móvil y le pide que le llame, que marque el número de teléfono de su casa. Al hacerlo, tras unos tonos, alguien descuelga, Fred escucha la voz del hombre que tiene enfrente al otro lado de la línea, en su casa (10).

«*Ya te dije que estaba aquí*» le dice, y ese otro, que es el mismo que tiene frente a él y que le habla en presente se le aparece desdoblado. La voz, además de por el timbre, delata la pertenencia al que está ante él porque es única, no se desdobla, solo una voz atraviesa el supuesto desdoblamiento físico, de tal forma que El hombre misterioso que tiene enfrente

calla cuando `el otro´ habla y viceversa. Solo en un punto ambas voces colapsan y reverberan la una en la otra en una horrible carcajada, justo cuando Fred le pregunta a la que está al otro lado del teléfono «¿*Quién eres*?»[10]. Pregunta sobre la identidad dirigida a ese otro, que vemos y veremos aparecer una y otra vez en momentos siniestros del cine de Lynch. El hombre misterioso se despide y se marcha, Fred queda estupefacto, entonces el *drone* y la música intercambian de nuevo sus posiciones en el plano sonoro, la profundidad de campo retorna y las siluetas de la multitud se concretan de nuevo. La realidad, se ha restablecido tras ese intervalo que se abrió a la incertidumbre, pero la angustia sigue presente en Fred que pregunta a Andy quién es El hombre misterioso.

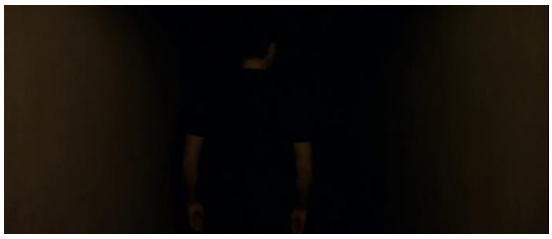
A la planificación que centra la acción en el diálogo le sucede esa extraña, siniestra situación que parte de la familiaridad en todo aquello que le asegura El hombre misterioso a Fred: «*nos vimos antes…*», «*me conoces*…», «*estoy en tu casa*», «*tú me invitaste, no tengo por costumbre ir allí donde no me llaman*». Alguien conocido, pues, que retorna, porque no hay que olvidar que ya hemos visto junto a Fred ese rostro en la intimidad de la cama ocupando un instante el de Renee, justo tras narrarle este una pesadilla en la que esta es atacada. Sin embargo, Fred no lo reconoce ahora, no hay continuidad, algo no encaja en lo que estamos viendo.

A partir de ahí se desencadenará toda su psicosis porque al volver a casa Fred cree ver a alguien en ella y al recorrer el oscuro pasillo hacia el dormitorio el teléfono suena. Entonces la mirada se escapa hacia las cortinas rojas y al alcanzar en *travelling* a Fred en plano medio, este queda sorprendido y mira directo a cámara como si advirtiera en ella una presencia mientras el *drone* repunta. La sospecha y el miedo parece haberse instalado en él tras la conversación con El hombre misterioso.

> Maria Warner describes him in her essay *Voodoo Road*: "He has a satyr´s pointed ears and eyebrows, and in whiteface and crimson lipstick looks Mephistophelean: he´s a trickster figura, gifted with divine ubiquity and omniscience; he lives…in a desert hideout that spontaneously combusts only to reassemble prefectly, and it is he who is the source and the master of the video camera that has anticipated—or perhaps prompted—the murder of Rene (Dries, 1999: 11).

Poco después Renee se maquilla y Fred se vuelve al escuchar un ruido sordo tras el él, el *drone* reaparece y Fred se asoma al pasillo cerrado en una oscuridad absoluta, se sumerge en él (11) hasta alcanzar el espejo donde contempla extrañado su imagen reflejada. No sabemos dónde se encuentra, en la difusa geografía de esa casa inconexa, desnortada como él, no sabemos dónde conduce exactamente ese pasillo, otro de los lugares favoritos de Lynch donde perderse y saltar de plano, al que se asoma ahora Renee, sobrecogida y envuelta en negro. Frente a la sobrenatural oscuridad del pasillo por donde antes se sumergió Fred Renee lo llama, pero por toda respuesta recibe un tenebroso repunte del *drone.* Renee sale de plano pero este se mantiene ahí unos segundos antes de pasar por corte a otro del comedor. En él dos sombras negras resbalan por la pared, después volvemos al pasillo en idéntico enclave de cámara donde estuvo antes Renee. De él emerge lentamente la figura de Fred, que se acerca hasta que su rostro abarca el encueadre (12). ¿Ha sido suplantado Fred por su doble del espejo?

> La luz puede cambiarlo todo en una película, incluso un personaje. Adoro ver salir a gente de la oscuridad (Lynch, 2008: 145).



11

12

Desde el negro que dejó el paso de Fred en el plano transitamos al siguiente que parte de idéntica oscuridad. En él un *zoom out* permite enmarcar esa negrura en la pantalla televisiva. Será esa pantalla la que por medio del siguiente vídeo le muestre a Fred qué sucedió durante una elipsis que no recuerda. En las imágenes aparece bañado en sangre junto al cuerpo destrozado de Renee, el horror le asalta, Fred no se reconoce en aquello que contempla. Un breve añadido en color sobre el blanco y negro del vídeo parece traerle a la memoria algo de unos hechos que, como él dice y va a demostrar a continuación, prefiere recordar a su manera. Entonces Fred grita el nombre de Renee y unas descargas eléctricas iluminan su rostro desde el fuera de campo. Otra señal de Lynch de que estamos en plena intersección sensorial, allá donde las dimensiones se tocan y corren riesgo de entremezclarse.

Será en la cárcel donde como hemos comentado anteriormente se le va a abrir a Fred un escenario para su `fuga psicogénica´, una vía de escape con la casa y la visión en ella de El hombre misterioso. Tras esa visión un destello tamizado de azul eléctrico (13), recuerda, y mucho, a un momento epífanico de Laura Palmer (14) en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*.

13

14

Nada tiene que ver ese azul eléctrico con el tono de la lámpara de la celda que se apaga para fundir a negro y dar paso a un plano que remite al inicial de la película, una carretera perdida en mitad de la noche que es devorada por unos faros que se detienen a un lado de la carretera para encontrar a Pete, en pie, que sufre una serie de descargas lumínicas, mientras sobre su imagen se sobreponen la de una chica, Sheila, y sus padres que le llaman. Se han producido todas las señales lynchinas que indican un contacto entre realidades que va a implicar esta vez

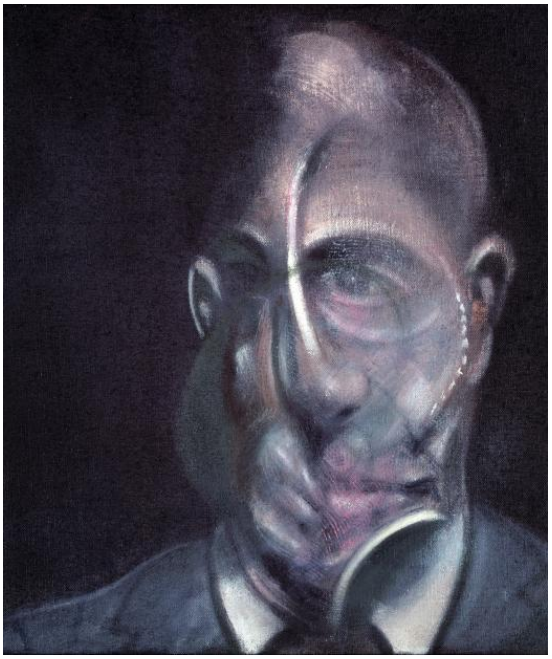
que Fred obtenga un cuerpo, Pete, en el que concretar su fuga psicogénica mediante un confuso cruce de identidades.

El desgarro de esa transformación de Fred en Pete se ofrece en parte a nuestros ojos. Se trata de un plano en el que la carne de Fred sufre el dolor del cambio físico y que recuerda poderosamente los retratos del principal referente pictórico de Lynch, Francis Bacon (15, 16, 17, 18).

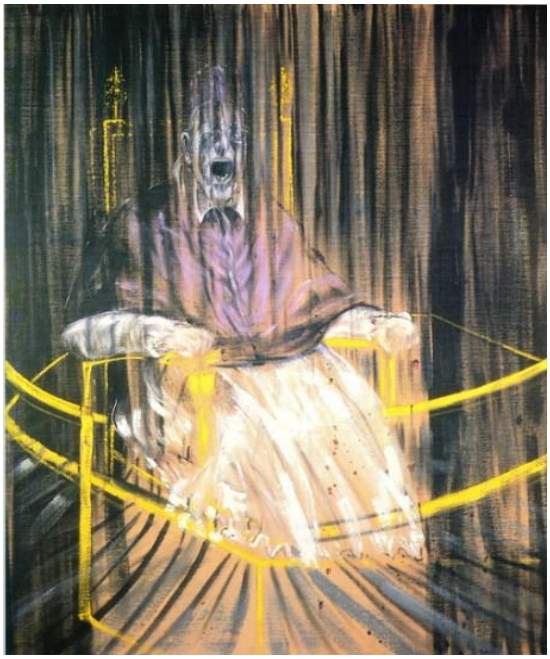
> Francis Bacon es para mí el más importante, es como mi héroe en pintura [...]. Vi la exposición de Bacon en los sesenta en la galería de Malborough y fue una de las cosas más potentes que he visto en mi vida. [...] Todo. El tema el estilo estaban unidos, casados, perfectos. Y el espacio, y lo lento y lo rápido, ¿sabes?, y las texturas, todo. Normalmente sólo me gustan un par de años en la producción de un pintor, pero de Bacon me gusta todo (Rodley, 1998: 40-41).

15

16



17. *Portrait of Michel Leiris* (Francis Bacon, 1976)



18 *Study after Velazquez* (Francis Bacon, 1950)[11]

Mutación de la carne que parece querer repetirse al final del film (16) y que recuerda una vez más la comunión estética que propuso `la nueva carne´ (David Cronenberg, Clive Barker…) entre el dolor psíquico que supuraba a través de la fisicidad de la carne sangrienta y purulenta.

> Ya no estamos ante un cuerpo receptor de la sensación, sino que nos encontramos ante un cuerpo que expresa sensaciones y, a la postre, emociones a través de su propia textura [...]. Es cierto que las formas corporales de Bellmer y

> Bacon son observables *desde fuera* por los espectadores de sus cuadros, pero la transformación que se ha operado en esas figuras significa que no estamos observando su exterior, sino su interior exteriorizado (Català, 2009: 54).

El paso definitivo entre mundos se marca mediante un breve *travelling* de aproximación a uno de los agujeros dimensionales típicos de Lynch. En esta ocasión su apertura es deforme, carnosa y vibrante que enlaza con la experiencia traumática que lo origina, el sangriento asesinato y despiece de Renee (19).

19

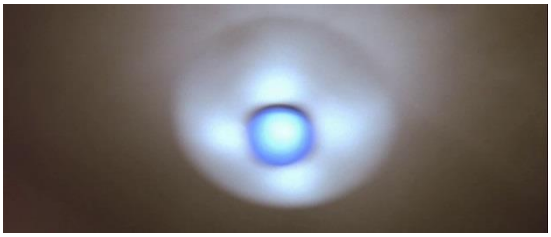
Tras el intercambio entre Pete y Fred y la liberación del primero el tono de la película cambia, pasamos del horror psicológico y siniestro, al *thriller* o género negro a partir de los referentes y personajes conocidos por Fred en la parte anterior, pero desplazados hacia otros papeles, como en un sueño o salto a una dimensión alternativa. Allí encontraremos a Alice rubia ejerciendo de *femme fatale* en lugar de Renee y la aparición de Dick Laurent. En la historia que protagoniza Pete sigue flotando muy presente el misterioso suceso, similar al de una abducción, que rodeó su intercambio con Fred, jamás aclarado y siempre en fuera de campo. Progresivamente ese intercambio comienza a tener repercusiones físicas en Pete, primero con la música de jazz que escucha en la radio del taller, que remite a la que tocó Fred en el club y le provoca un gran dolor de cabeza, como los que en Fred precedieron al intercambio. Después, tras el clandestino romance con Alice a la que el mafioso Dick Laurent considera su posesión, tiene lugar una secuencia en la que lo siniestro vuelve a estar muy presente a raíz precisamente de la subjetividad de la mirada de Pete. Se trata de unos planos distorsionados acerca de lo que ve, síntomas portadores de la angustia de lo siniestro en los que la realidad en la que se mueve Pete se tambalea, y con ella su identidad.

Tras una conversación telefónica con Alice, encontramos a Pete en una habitación, en la que en una serie de planos subjetivos vemos como su visión del mundo y de las cosas vuelve a temblar, insegura. Lo interesante en esta ocasión es que en ese extrañamiento que adquiere aquello que observa, la Cosa, va a devolverle la mirada.

Esa situación viene precedida de la visión de una araña en plano detalle avanzando por la pared (20), lo que sugiere además una especial sensiblidad de Pete para advertir detalles imperceptibles al ojo humano que le aproximan a lo real, aquello que, como vimos en *Terciopelo azul* con los insectos bajo el césped, para Lynch existe por debajo de la superficie de la cosas. Tras esta visión Pete se centra en la lámpara rellena de insectos que igualmente se le distorsiona (21).

> La vida de los insectos, la incansable violencia que se esconde tras el fondo fantasmático que nos soporta, es una figuración clara de lo real, del movimiento tanático a lo real. Así en los surrealistas, y así en el Lynch de Blue Velvet […]. Lo impresentable, el sustrato violento del equilibrio visible en la naturaleza y en las vidas de la clase media. Es decir: la emergencia de lo real o el desmoronarse de lo imaginario. El plano subjetivo, la mirada de Pete, reproduce el movimiento nervioso de las polillas (Cabello, 2003: 147).

20



21

22

23

Tras anclar de nuevo la mirada sobre Pete con otro plano medio de él (22), vemos el interior de esa lámpara en la que dos insectos alados revolotean cerca de su luz, podemos escuchar el sonido de sus cuerpos golpeándose ciegos contra el cristal. Pete se alza con la vista clavada en la lámpara y es entonces cuando ante su insistencia por ver, esa mirada distorsionada que se muestra siempre asociada a la posición subjetiva de Pete se le revuelve para mostrarlo desde la lámpara (23). Es la Cosa, lo real que le devuelve la mirada a través del objeto extrañándolo de esa realidad que no se fija ni parece suya. Pete se nos muestra entonces angustiado, intuye que algo no va bien.

Cuando Pete llega a la mansión de Andy se topa de golpe con el lado oscuro de Alice, ese que la relaciona con la prostitución y los vídeos porno. El impacto puede adivinarse en los planos de reacción de Pete ante lo que ve en la estancia, un proyector emite sobre una gran pantalla una película pornográfica en la que vemos en primer plano el rostro de Alice gozando sexualmente, en el suelo parte de su ropa y bolso. Pete golpea a Andy que aparece de repente, Alice desciende por las escaleras en lencería, todo indica que estaba en pleno juego sexual con Andy, su actitud es indiferente cuando besa a Pete que, enamorado de ella, sufre ante lo que ve. La dualidad propia de mujer fatal de cine negro que se revela una vez ha conseguido su objetivo se hace explícita cuando, al matar a Andy, Alice le remarca que lo ha hecho él, Pete, excluyéndose del común nosotros que los había unido hasta entonces. A partir de ese momento la ambivalencia de Alice va a trastornar a Pete hasta el punto de no reconocerla, primero mira su rostro gozando en la pantalla (24), después la ve asaltar el cadáver de Andy y sobre este plano subjetivo la cámara va a ascender de nuevo al rostro de Alice en la pantalla mientras la realidad de Pete vuelve a distorsionarse (25).

24 25

Acto seguido un barrido desenfocado y subjetivo de Pete se torna nítido sobre una fotografía que incluye a Renee y Alice junto a Dick Laurent y Andy respectivamente (26). Por corte se introduce un *travelling* hasta ofrecer la fotografía en detalle, el movimiento destaca tanto la importancia del objeto como el impacto que sufre Pete, de ahí su pregunta, entrecortada: «*¿eres tú*?, *¿tú eres las dos*?». Otra vez la cuestion de la identidad, mientras el montaje ofrece un plano todavía más cerrado de la fotografía de los rostros de Renee y Alice.

26 27

Alice solo se reconoce como una de ellas y justo entonces Pete sufre un punzante dolor de cabeza que le hace sangrar por la nariz. Al subir las escaleras en busca del baño Pete tiene otras alucinaciones producto de aquello que ha descubierto en Alice y que ahora le atormenta, su sórdido goce sexual, su dualidad. Asunto mucho más nuclear de lo que parece, pues al volver a la estancia la enunciación vuelve a remarcarlo al unir de nuevo en un movimiento descendente el mismo plano extasiado de Alice en la pantalla y el de la otra Alice, `la real´, que llena su bolso de billetes.

Si bien antes las distorsiones subjetivas de Pete le hacían dudar de la realidad en la que se desenvolvía, ahora estas distorsiones vienen motivadas por la irreconocible actitud de Alice, tanto la que tiene frente a él como la que muestra en bucle la representación con su rostro en pleno goce sexual. Ella era parte fundamental para que Pete se mantuviese en esa realidad, por ello, la casa en mitad del desierto cuya imagen inició la fuga de Fred va constituirse ahora en el punto de llegada de Pete, su banda de Moebius, porque mientras hacen el amor en el desierto Alice va a mostrar toda su crueldad cuando le susurre a Pete :«*nunca me tendrás*» y desaparezca para siempre introduciéndose en la casa (28), allí donde aguarda El hombre misterioso.

28

29

A raíz del golpe de esa frase Pete queda tendido y se esfuma, porque quien se levanta de ese suelo y retoma su lugar es Fred (29), que reaparece donde estaba Pete para reencontrarse con El hombre misterioso y matar a continuación con su ayuda a Dick Laurent, al que sorprende con Renee en el Hotel Carretera perdida.

Carretera perdida ha sido calificada como «film puzle» (Casas, 2007: 321). Lo es, siempre y cuando no entendamos sus piezas como las de un puzle que debe recomponerse para cerrarlo al sentido. En los mind-game films la interpretación reconstructiva de la narración que hace el espectador acaba legitimando el cine hegemónico y su modo de representación como plataforma unificadora de los diferentes medios o tramas:

> El lector sabe que hay una promesa de orden pues la deconstrucción del argumento por la trama no deja de prometer la recomposición, el maridaje definitivo de ambos, sobre la base de un mundo completamente sometido al Principio de Razón Suficiente y sus cadenas inferenciales y de un sujeto sólidamente posicionado en él: en un buen puzzle no faltan piezas, a pesar del semblante de fragmentación y sinsentido que pueda mostrar en un principio (Palao, 2013: 160).

Al contrario que la tendencia del cine hegemónico contemporáneo que responde a esta consideración de la que habla Palao con la complejidad de estructuras narrativas no lineales, las piezas de *Carretera perdida* como las del cine de Lynch no encajan nunca del todo ni perfectamente. Se trata en todo caso de un puzle líquido, desplazado, donde la abstracción cobra una importancia decisiva y las imágenes se liberan al sentido pese a que remiten vagamente a algo de lo que fueron los objetos y las personas que las precedieron. Por ello estas imágenes sugieren y funcionan por intuición asociativa, Lynch juega con el inconsciente y nos muestra nuestra pertinaz tendencia a recomponer algo que nunca encajará del todo.

> Los filmes de Lynch son muy asociativos, cosas y personajes vuelven en la imagen componiendo una música de temas que retornan tan solo para ser recordados […] Lynch sugiere que el conocimiento del mundo depende de cierta capacidad (del espectador, inclusive del espectador que él mismo es) de lidiar con la contingencia sin imponerle una dirección fija […]. Los filmes no son rompecabezas que precisemos descifrar, todo está en la más banal superficie, lo difícil con ellos es aprender a nadar en lo más raso (Cabrera, 2009: 116-117).

Su cine nos recuerda también nuestra posición como sostenedores únicos del relato a través de una experiencia que tendremos que hacer nuestra, abandonando el cómodo

emplazamiento de espectador pasivo de una narración cerrada al sentido unívoco. Ante la caída de la realidad que les envuelve sus personajes son incapaces de hacerse cargo de ella, dudan de sí mismos, se confunden, desaparecen de repente o se bifurcan, abriéndonos al subyugante poder de la imagen liberada por encima de los límites de lo narrativo y de sus códigos institucionales. Justo en la brecha en la que la belleza de la imagen abre la senda de lo siniestro al desplegar su reverso.

7.10. *Una historia verdadera* (*The Straight Story*, 1999)

Tras el frenético descenso a la psicosis de *Carretera perdida*, Lynch va a sorprendernos de nuevo al retomar la carretera `correcta´ (*straight*) y ofrecernos un film que demuestra, una vez más, que conoce perfectamente los entresijos del modo de representación hegemónico-narrativo de Hollywood con los que realizar una película que se mueva dentro de los márgenes canónicos de la industria, hasta el punto de involucrar en la producción y distribución, entre otros, a los estudios Disney. Una adaptación a los códigos institucionales que está, no solo perfectamente a su alcance, sino que depende exclusivamente de su libertad a la hora de escoger sus proyectos. En este caso Lynch se siente atraído por una historia minimalista, de `autor´, que como él mismo afirmó le enamoró y de la que en un principio se iba a encargar la que por entonces era su pareja sentimental, Mary Sweeny. El director entiende que la adaptación de la historia (real) de la travesía de Alvin Straight sobre su cortadora de césped a través del paisaje norteamericano para reencontrarse con su viejo hermano Lyle, requiere una estructura fílmica narrativa y lineal de apariencia y tempo anticlimático, ajustada en su cadencia al ritmo de la experiencia de un hombre que sabe que su existencia está próxima a acabar.

> Es lo que me ha gustado de este film: la sensación de las secuencias y la mezcla, y hacerlo de una forma minimalista. [...] Cuando es la historia la que impone su estilo y experimentamos con los sonidos según el modelo de acción y reacción nunca dejamos de medir los efectos. Es un tiempo sencillo y puro (Jousse, 2010: 54).

Una historia verdadera prolonga la carretera y el asfalto como espacio vital del protagonista que la recorre, Alvin, en una metáfora similar a la de su predecesora, *Carretera perdida*, aunque esta última al responder a la psicosis de Fred se situaba en las antípodas representacionales con su escurridiza estructura narrativa. Que el ritmo de esta carretera recorrida sobre un cortacésped va a ser otro bien distinto, acorde al sereno y contemplativo del protagonista, queda bien patente en el plano aéreo que inaugura su travesía y que condensa perfectamente la dilatación temporal por la que se inclina la representación. El ritmo lo impone Alvin bajo esa mirada aérea omnisciente que baja de las estrellas en el arranque para acompañarle.

El plano en cuestión se prolonga durante más de un minuto (24´13´´-25´22´´) con una cadencia acorde al tema sonoro. De nuevo la sensibilidad de Badalamenti deviene fundamental en la atmósfera lynchiana, totalmente opuesta al ansioso arranque de *Carretera perdida*, dándole otra interpretación al trayecto. Así, la mirada celestial parte desde las líneas del asfalto (1, 2) que comparte con su antecesora y se eleva hasta mostrarnos la lenta travesía de Alvin sobre su cortadora de césped para quedarse después sostenida sobre la imagen de un cielo nublado (3).

1

2

3

4

La mirada vuelve a descender para devolvernos al protagonista sobre la carretera y vemos que este apenas ha avanzado (4), el tiempo persiste parsimonioso porque en el relato de Alvin se antepone su mirada, su contemplación. El meganarrador renuncia a una elipsis que acelere el ritmo narrativo de su lento desplazamiento y desvela la pauta que seguirá el relato, su tempo narrativo es el de Alvin.

La presencia de lo siniestro en *Una historia verdadera* está centrada en la intuición de la muerte que ronda próxima y se manifiesta de forma más patente hacia el final del viaje de Alvin, justo en la antesala del encuentro con su hermano. También en el horror del relato narrado en primera persona de Alvin cuando recuerda junto a un coetáneo suyo la indeleble herida de la segunda guerra mundial. De igual modo, la película deja traslucir algunos de los motivos temáticos que permiten reconocer tras ellos a su director, además de la carretera, el cielo estrellado, las estampas del paisaje americano, dignas de Edward Hopper y fotografiadas por el estilo más clásico de Freddie Francis, con el que vuelve a colaborar tras *Dune*. La obra pictórica de Hopper es más influyente que nunca: *Railroad Sunset*, *Road in Maine, Room for Tourist, People in the sun, Early sunday morning,* o la serie sobre *Cape Cod* en su travesía por el territorio americano destilan constantemente en la composición e iluminación de cada plano de la película (5, 6,7, 8, 9, 10).

5

6

7

8

9

10

También es reconocible el estilo de Lynch en algunos de los planos sobre del césped y los porches de casas unifamiliares, los personajes extraños envueltos en lo cotidiano, y, sobre todo, el fuego, que al igual que en *Corazón Salvaje* se relaciona con el peligro y con el recuerdo de un pasado traumático en el que se rompió el núcleo familiar de su hija Rose, que fue separada para siempre de sus hijos. Familia a la que apela Alvin por medio de la metáfora del entrelazado de pequeñas ramas secas ante la muchacha embarazada que encuentra en su camino.

Como sucedía en *Corazón Salvaje* y *Twin Peaks: fuego camina conmigo* sobre los sucesos protagonizados por los padres de Lula y Laura, va a ser precisamente en la conversación que mantiene Alvin con esa muchacha junto a la hoguera nocturna (11), cuando accedamos a una información que permite la reconstrucción interpretativa de una secuencia anterior en la que vimos a su hija Rose mirar nostálgica a un niño por la ventana. Tal como explica Alvin precediendo a los planos de esta (12), un accidente con el fuego del que no era responsable le supuso la pérdida de la custodia de sus hijos. Aparece entonces la pelota que se llevó el niño que contempló Rose como evocación del hijo perdido.

11

12

13

14

El fuego volverá a hacer acto de aparición después (13), al arder una casa abandonada sobre la que hacen prácticas unos bomberos, para advertir del peligro que se cierne sobre Alvin cuando, sin frenos, descienda por la carretera que linda con esa casa en llamas, la misma que ardió y provoco la desolación de su hija Rose (14).

El símbolo de lo familiar y acogedor, la casa, resulta icónico para Lynch y arde con las pulsiones y traumas que recorren a sus personajes. Ya la vimos envuelta en llamas y consumida por el fuego en *Carretera perdida* y *Corazón Salvaje,* sin ir más lejos. La hipnótica pregnancia del fuego para el director se hace una vez más patente cuando, tras socorrer a Alvin, el plano deje pasar a través de él a los personajes para, por un instante, olvidarse de ellos y mostrar su autonomía al detenerse en la contemplación devoradora del fuego.

Los encuentros que tiene Alvin con diferentes personajes en su trayecto nos permiten conocer su vida, acceder a parte de su misterio, mientras escuchamos la sabiduría que le otorga la experiencia, primero con la chica embarazada pero también con los jóvenes ciclistas que le permiten recordar su juventud, los particulares hermanos que reparan su vieja John Deere para recalcar el valor de sus lazos: «*nadie conoce mejor tu vida que un hermano*…» y retomar el motivo de su viaje, reconciliarse con su hermano Lyle tras diez años de separación. Incluso asistimos a una íntima confesión de un pasado marcado por el horror de la segunda guerra mundial…El viaje de Alvin es un recorrido que une la geografía del paisaje americano con su vida y recuerdos, una asunción de lo que fue su existencia. Aquellos que encuentra y con los que convive brevemente a su paso, sirven también para apuntalar esa metáfora del viaje con la vida, pues evocan a todos aquellos que, compartiendo un tramo del trayecto, aparecen y desaparecen dejando su huella en el devenir de la existencia.

15 16

Como hemos anticipado lo siniestro se mueve temáticamente entre la alargada sombra de la muerte que parece cernirse sobre su hermano Lyle conforme Alvin se aproxima a su objetivo. Lyle sufrió un ataque al corazón al que sobrevivió pero la larga duración del trayecto de Alvin, cinco semanas para recorrer los casi 500 kilómetros que le separan de él, hace albergar dudas sobre su estado actual. Esta inquietud se abre paso abiertamente cuando, cerca de su objetivo, Alvin cruza el Mississippi y el sonido de un barco se encadena y desliza hacia el *drone* sonoro, descontextualizado de su origen. También en el primer plano de la siguiente secuencia, una panorámica sobre un cementerio donde Alvin pasará la noche y en la que el cura con el que comparte el calor del fuego, pese a conocer a su hermano, es incapaz de asegurarle nada sobre su estado actual, más allá del ataque al corazón este sufrió. Al mencionar a Lyle, Alvin recuerda su duro pasado juntos y en especial cómo les gustaba sentarse a mirar las estrellas. Su deseo es reconciliarse y trasladar aquella experiencia al presente, revisitarla junto a él cuando se encuentren: «*Quiero hacer las paces, sentarme junto a él y mirar las estrellas como solíamos hacer*». Y tras esas palabras, la muerte que ronda, un plano del cementerio se inserta en el montaje precediendo a otro general en el que aparecen Alvin y el cura antes de cerrar la secuencia (17, 18).

17 18

El tramo final prolonga la incertidumbre, en un bar próximo le indican a Alvin el desvío donde encontrar a Lyle «*si está en su casa, claro*». A escasos metros de alcanzar su destino la vieja John Deere dice basta, sensible al miedo que recorre ahora a su dueño porque después, ante la indicación de un lugareño, la máquina arranca sin mayores problemas. Al llegar, la destartalada casa de Lyle hace temer lo peor y se produce el único encuentro plenamente siniestro de todo el metraje cuando en un juego de campo/contracampo y apoyado en la

mirada angustiada de Alvin (19) este llame a Lyle y encuentre, en un primer momento, la silla vacía de su hermano en el porche envuelta en un silencio sepulcral (20).

19 20

El plano se centra en la vieja silla mediante un inquietante e inédito *zoom* de aproximación (20). El montaje vuelve entonces a Alvin que, aliviado, escucha en *off* la respuesta de su hermano cuya silueta aparece finalmente ante él. Lo siniestro, se ha abierto paso un momento a través de la angustia de Alvin, y lo ha hecho, de nuevo, introduciendo un suspense narrativo al intercalar un recurso que el código del film no había utilizado todavía. La incertidumbre se abre paso a través de ese *zoom* de aproximación sobre el plano de la silla, el objeto-referente de Lyle marca la falta de su cuerpo de modo similar a cómo lo hicieron los objetos personales de *Rebeca* en la película de Hitchcock. La silla, la Cosa, sostiene la mirada de Alvin, justo para comenzar a extrañarle y abrirle paso a lo real de la muerte de su hermano, y a la suya propia, a su posibilidad tomando forma de certeza. Se trata de una experiencia intensa, angustiosa y siniestra, plenamente heideggeriana en la que el ser se proyecta por un instante hacia la muerte. Pero esta finalmente se retira, queda aplazada. Alvin y Lyle podrán compartir de nuevo las estrellas.

21 22

Unas estrellas que abren en su descenso el relato (21) y lo cierran al retornar y adentrarse en ellas (22), que puntúan la narración en algún momento del film y que justifican los recorridos aéreos de esa mirada omnisciente sobre la tierra americana acompañando a Alvin en su ruta. Un cielo nocturno y despejado que esmerila y responde con su presencia descendente a la pregunta que los niños que fueron Lyle y Alvin se hicieron al mirarlo, para, a través del tiempo mostrarles lo sublime de su belleza ante la cercanía de la muerte. El mismo cielo inmenso y estrellado sobre el que arrancó el relato en *Dune*, sobre el que se sugirió la disolución, también

sublime, reconfortante, de John Merrick ante la muerte en la que resplandece el rostro de su madre en *El hombre elefante*. La muerte va a hacer acto de presencia también en el cierre de *Una historia verdadera*. El cielo abierto, inconmensurable, el infinito esmerilante que une a los hermanos en su insignificante porche no despliega el lado siniestro a su mirada. Tal como afirma David Bowie en su sobrenatural aparición como agente Philip Jeffreis en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*; «*fue un sueño, vivimos en un sueño*». Alvin tiene la paz que da la sabiduría de aquel que se sabe al final del trayecto y que, ahora sí, ha alcanzado la reconciliación con quien comparte los recuerdos de una existencia que se escapa.

Notas al capítulo séptimo

1. Michel Chion (2003)
2. Según la distinción que establece entre ambas voces Gómez Tarín: «Voz *off*, de un personaje fuera del encuadre pero en un espacio contiguo o bien de otro al margen de la diégesis (narrador). Voz *over*, "cuando ciertos" enunciados orales vehiculan cualquier porción del relato, pronunciados por un locutor invisible, situado en un espacio y un tiempo que no sean los que se presentan simultáneamente a las imágenes que vemos en la pantalla [Cita a Kozloff] (Gaudreault y Jost, 1995:81-82 en 2006: 111).
3. Plano sobre un cielo estrellado que, por otra parte, parece inspirado en el arranque de *La noche del cazador*.
4. Especialmente hiriente para Lynch fue el montaje de la versión televisiva de la que renegó «hasta el punto de retirar su nombre de los títulos de crédito tanto en su faceta de realizador como en la de guionista: este montaje está acreditado por Alan Smithee —es el nombre que utiliza el sindicato de directores estadounidense cuando uno de los suyos quiere desentenderse de la versión comercializada por considerar que ha sido alterada o manipulada—» (Casas, 2007: 187).
5. La novela de L. Frank Baum (1900) es referencial pero también la película del mismo título dirigida por Victor Fleming en 1939.
6. La letra de Wicked Game: «*el mundo está ardiendo y nadie podrá salvarme excepto tú*» participa del eje temático lynchiano del fuego como símbolo de lo real de la existencia y de la pulsión que la recorre y que, en este caso, une a Sailor y Lula.
7. Leland y Laura se enlazan siniestramente en este momento a partir del deseo y lo prohibido, de forma similar al *raccord* imposible de mirada que unía más allá del espacio y el tiempo a Mina y Orloc en el *Nosferatu* de Murneau.
8. Ideal de vida que se exportó al `Estado del bienestar´ europeo en su época de bonanza económica con la tendencia a vivir en complejos urbanísticos de reciente creación situados en las afueras de las ciudades.
9. Así define Lynch al hombre misterioso en su conversación con Chris Rodley «no quiero decir qué significa para mí, pero es una especie de abstracción» (1998: 362).
10. «*¿Quién eres*?», pregunta nada casual que ya hizo Laura Palmer a Bob. Lynch se muestra siempre inquieto por el tema de la identidad del sujeto y su sujeción a la realidad, como se observa en las protagonistas divididas de *Twin Peaks, Mulholland Drive* e *Inland Empire*.
11. Imágenes extraídas de la página web del Museo Guggenheim Bilbao. *Francis Bacon From Picasso to Velázquez* https://francisbacon.guggenheim-bilbao.eus/en/exhibition (10-10-2016).

CAPÍTULO OCTAVO

La representación de lo siniestro en Mulholland Drive (2001)

MULHOLLA

AND DR.

8.1. Consideraciones previas

Los análisis fílmicos que vamos a emprender a continuación de las películas *Mulholland Drive* e *Inland Empire* están orientados a hallar las claves de la representación de lo siniestro en ambas obras. Las selecciones de secuencias y planos responden principalmente a este objetivo, por ello el análisis no abarca la totalidad de las secuencias que componen las películas, sino solo las que hemos considerado más representativas en relación a lo siniestro. La justificación del especial tratamiento, en extensión y profundidad, que damos a estos dos títulos en relación a los anteriores que fueron objeto de análisis tiene la finalidad de demostrar que *Mulholland Drive* constituye un hito en la filmografía de su director que amplifica aquello que comenzó en *Carretera perdida*. En *Mulholland Drive* lo siniestro brota desde la deconstrucción del MRI de la industria de Hollywood y sus expectativas genéricas. Es decir, desde la propia estructura narrativa a partir del desvelamiento de los códigos hegemónicos sobre los que se sostiene la narración fílmica. Cuestión que encuentra continuidad, con matizaciones, en *Inland Empire*. Como veremos, a sus desdobladas protagonistas les recorre una angustia radicalmente siniestra ya que sus crisis de identidad se originan a partir de la incertidumbre sobre el mundo que habitan, pues en la narración en la que se desenvuelven los códigos hegemónicos fallan y no encuentran asidero simbólico donde sostener una realidad en la que anclarse como sujetos. Fallan las relaciones espacio-tiempo y la relación causa-efecto del MRI y la identidad de sus protagonistas se disuelve. En esa caída surge entonces el desborde de lo real, el delirio, la angustia y lo siniestro. Una desorientación que se traslada al espectador desde la estructura fílmica, pues los asumidos códigos de la representación institucional que el espectador aplica de forma casi inconsciente de repente se desvanecen, compartiendo la angustia de sus protagonistas por su

falta de anclaje en la narración, en una curiosa vuelta de tuerca de los mecanismos de identificación espectatorial.

En la segunda parte de la investigación analizamos una serie de películas de diferentes épocas, directores y géneros adscritas al MRI de Hollywood para comprobar cómo lo siniestro surgía en ellas de una cierta y momentánea `suspensión´ de los códigos narrativos que empleaban para articular la narración.

> Tanto las leyes del raccord y del montaje, si bien son llevadas al límite jamás descubren lo real de su sustento enunciativo, sino que en todo caso, provocan una invocación de la figura del meganarrador (Gaudreault y Jost) lo cual es muy distinto de mostrar las huellas del sujeto de enunciación, porque este es un sostén inconsciente – y ello podría invocar la posición del espectador como responsable y constructor de las significaciones que el film propone– (Palao, 2012: 110).

El objetivo de estos análisis es comprobar cómo *Mulholland Drive* e *Inland Empire* van a ir un paso más allá en relación a la manifestación de lo siniestro radical al hacerlo brotar desde la angustia existencial del sujeto (tanto de sus protagonistas como en el espectador por identificación) ante el vacío que queda tras el sistemático desvelamiento de los códigos narrativos del MRI. Lynch se encarga precisamente de «invocar la posición del espectador como responsable y constructor de las significaciones que el film propone» (Palao, 2012:110). Este es el aspecto clave diferencial con respecto a la tendencia mainstream de los films de fragmentación narrativa con los que convive *Mulholland Drive.* En las tramas postclásicas la distribución de saberes se podría asignar de la siguiente forma:

Personaje: saber 0,
Espectador: saber -1,
Meganarrador: saber +1 (plus de saber) (Palao, 2012: 110).

Lynch renuncia a esa posición de `amo´ del relato que le confiere el MRI, de meganarador con plus de saber, en el sentido que no hay un sentido unívoco del relato que él detenta y que haya que recomponer linealmente para dar con la calve del enigma. La distribución de saberes en *Carretera perdida*, y sobre todo *Mulholland Drive* e *Inland Empire,* mantendría al personaje con saber 0 y al espectador con saber -1, pero la posición del meganarrador queda evacuada, abandonada por Lynch respecto a ese plus de saber del relato (y solo respecto a él, el meganarrador en cuanto a autor implícito existe siempre). No hay enigma a resolver por parte del espectador en referencia al meganarrador, este desaparece como portador de sentido del relato.

> David Lynch no explica el sentido de sus filmes pura y simplemente porque lo ignora por completo […]. No hay nada para entender. Así, el director de cine aún ocupa una situación de privilegio frente a su obra, no porque sea él quien detenta la clave del sentido, sino porque es él quien mejor sabe que esa clave no puede existir. Se trata de un privilegio negativo (Cabrera, 2009:113).

Lynch deja al sujeto sin asidero simbólico donde sostenerse y a partir de ahí surge lo siniestro en toda su radicalidad, no como mera cuestión atmosférica o recurso temático colindante con el terror, sino desde la raíz de la angustia ante el desborde de lo real que se manifiesta.

8.2. La representación de lo siniestro. *Mulholland Drive*

8.2.1. La Pesadilla. *Winkie´s Sunset Blvd.* (11´10”-15´55”)

1

La secuencia comienza con un plano de situación que nos da el nombre del lugar donde se desarrollará la acción, el restaurantes Winkie´s, de Sunset Boulevard (1), que coincide con el plano detalle del mismo nombre de la calle por la que transitó Rita en la secuencia anterior, estableciendo una proximidad en la localización de ambas tramas, Hollywood, reforzada por el reflejo en el cartel de una de las palmeras características del lugar.

La secuencia con una duración inferior a cinco minutos y autoconclusiva (bien podría tratarse de un corto), arranca presentándonos a dos hombres sentados uno frente al otro en una de las mesas del local, iniciando una línea narrativa al margen de la que se venía desarrollando hasta ahora. La planificación es aparentemente convencional, con planos medios desde el mismo enclave, en los que la espalda de uno sirve de referencia espacial en un montaje que alterna el plano/contraplano semisubjetivo, según el uso que estos hacen de la palabra y que nos permite comprobar sus reacciones supeditándose al diálogo (2,3). Nada sabemos de ellos, por este motivo aparecen fuertemente condicionados en sus papeles alrededor de esa conversación que mantienen, concentrando el desarrollo de la misma la atención principal.

2

3

Con esta planificación inicial uno de ellos le expone al otro que el motivo de la cita en ese Winkie´s es una pesadilla que acontece en este lugar y que ya ha tenido dos veces de forma idéntica: en ella se encuentran allí ellos dos, aunque en el sueño es un tiempo indeterminado cercano a la medianoche, en el que «*la luz es diferente*». Tras una pausa, el narrador, visiblemente afectado, continúa y le afirma a su compañero que en el sueño, le ve a su espalda, en la esquina cerca de la barra, también muy asustado e incrementándole a la vez su miedo: *«Luego me doy cuenta de lo que pasa. Hay un hombre en la parte posterior de este lugar, él es el que está haciendo esto, puedo verlo a través de la pared, puedo ver su rostro… Espero no ver nunca ese rostro en la vida real… Eso es todo».*

> Viewers are never sure what exactly happens to Dan when he turns the corner in the alley. Is the monstrous man really there, or is he just a figment of Dan´s fevered imagination? Did Dan´s dream come "true"? Is the monstrous man just a bum, or is he actually controlling everything? At the end of the film, when viewers see the monstrous man again right before and right after Diane kills herself, the sense emerges that his darkly powerful presence lies at the heart of her tragic self-destruction [...] This suggest that an additional level of truth revealed in Dan´s dream is a truth about the film as a whole (Bulkeley, 2003: 57).

En la convencional representación del diálogo en plano/contraplano, comenzamos a advertir matices desasosegantes que acompañan al tono de la narración del personaje: existe una sensación de presencia *flotante* e insegura en la mirada, provocada por una cámara que oscila en los planos mientras hablan. Los personajes se nos muestran extraídos de un entorno desenfocado y situados al lado de la cristalera, con sus rostros expuestos a la dura iluminación que entra de un exterior en pleno día. Estos factores contribuyen a esa titubeante atmósfera de irrealidad onírica pero, además, toda esta sensación de amenaza imprecisa aumenta cuando a partir de la descripción de la pesadilla, (poco antes del minuto 12), la palabra se queda sola. Casi imperceptiblemente el tenue sonido ambiental del local y del tráfico exterior ha desaparecido, dejando el plano sonoro vacío y listo para que aparezca progresivamente *el drone* justo antes de que una panorámica a la derecha indique el lugar donde el narrador sitúa a su compañero en la pesadilla, «*en la esquina en pie junto a la barra*» (4).

4

5

Ese campo vacío, sin la presencia reclamada por la narración, hace más incisiva la percepción de que existe una ausencia bajo una tercera mirada ligada a esa cámara inestable. Inquietud y ausencia difusa subrayada por ese contracampo que le devuelve la mirada del vacío (5),

respondiendo al montaje previo del diálogo como si de un personaje más se tratara. La importancia de la mirada en Lynch es decisiva, generalmente es a través de la mirada de un personaje por medio de la cual accedemos a otras dimensiones de lo real, por ello no es casual que ese contracampo se la devuelva al narrador del sueño y se establezca un vínculo siniestro entre ambos, objeto y sujeto, al que su compañero, desenfocado en el plano, no puede acceder. Esa tercera mirada, *la mancha*, es subjetiva e intransmisible. Lo que realmente espera el soñador es que al contar su sueño y reducirlo a lo simbólico y concreto logre compartirlo haciéndolo comunicable a alguien externo, un tercero objetivo, para que este le rescate de su subjetividad y «*la horrible sensación*» que le provoca desaparezca. El desenlace de la narración prosigue con la misma planificación de montaje en plano/contraplano entre ambos personajes. El narrador subraya el miedo de ver a su compañero tras él, ocupando el lugar junto a la barra y la posterior visión de un hombre que parece dirigirlo todo.

Pero lo siniestro que ya se ha manifestado en el espacio va a hacerlo también con el primer indicio de repetición en el plano de la realidad. Acto seguido el compañero le animará a superar sus temores visitando desde la realidad racionalista, el callejón trasero del Winkie´s donde se encuentra ese hombre cuyo rostro espera no ver nunca fuera del sueño.

La repetición que ahora comienza es de lo acontecido y narrado del sueño. El narrador se gira y encuentra al otro ocupando ese vacío anticipado en el mismo plano anterior, la posición y escala será idéntica a la de la narración, empatizando con el ya aterrorizado rostro del personaje. Además, sus primeros planos volviendo la vista a su espalda son muy similares (6,8) y posiblemente obedezcan todos ellos a la misma toma, contribuyendo a aportar otro matiz subliminal de siniestra repetición que nos acerque a la experimentada por él desde lo onírico. Hasta dos veces se girará para ver a su compañero llenar con su presencia ese lugar antes vacío (7), tal como describió en su pesadilla, en la segunda ocasión con un plano más cerrado que subraya la intensidad emocional del momento apoyándose en el *drone* y en la ambigüedad en el semblante de el otro (9), que parece haber dejado de ser una exterioridad objetiva para diluirse en la subjetividad del que le mantiene la mirada. La mirada del sujeto sostiene su mundo. Ese otro se inscribe ahora recortado en el hueco que reclamaba su presencia en el mismo plano anterior vacío.

6

7

8

9

La enunicación trae la repetición a la representación desde la planificación y el montaje del *raccord* de mirada que interrelaciona los espacios, en los que advertimos el vagar de una presencia que falta y que sin embargo se hace sentir por medio de la mirada, como un tercer personaje ausente, quizás el hombre de detrás de la pared que todo lo controla, trasunto del meganarrador. La mirada es raíz del imaginario siniestro que encuentra en su obsesión la visión del objeto, la mancha de ese contracampo que ahora aparece ocupado, repetido, devolviéndole al sujeto su propia mirada, viéndose mirar y extrañándole de sí mismo, tal como predijo al narrar su sueño.

La coincidencia en la siniestra repetición introduce la duda interpretativa, pero aquí lo extraño provoca esa inermidad en el protagonista que Lynch nos traslada mediante multitud de matices que, desde diferentes ámbitos, se complementan sin completarse en una dirección de sentido. Ya hemos comentado la estructura del plano/contraplano engarzado por el *raccord* de mirada, la iluminación aparentemente natural pero ligeramente onírica y la decisiva aportación sonora que merece un comentario aparte: el sonido actúa en una línea casi subliminal en la que pasamos del encadenado de una sirena en el arranque de la secuencia, que se une amortiguada ya en su interior, al primer plano de la narración del protagonista. A partir de ahí la palabra prevalece sobre el resto del sonido ambiental ligeramente por debajo de lo habitual en estas situaciones, añadiendo con ello una extrañeza casi imperceptible desde el plano sonoro, reforzada cuando, aproximadamente en el minuto doce, el sonido exterior desaparece de forma progresiva dejándonos solo con la palabra y la narración pesadillesca.

La realidad parece disolverse en tránsito acusmático, antecediendo al *drone* que aparece *in crescendo* (alrededor del 12´10”) para acompañarnos el resto de la secuencia. Recurso sonoro, el *drone*, que es una marca autoral en Lynch para señalarnos el tránsito a otras realidades o reversos oscuros de la mente. La salida al luminoso exterior sirve para alterar nuevamente la jerarquía sonora y lo que es aparentemente el sonido de la calle que nos llega a través de la puerta se prolonga hasta derivar en otro *drone* que encabalga con ellos ya en el exterior (10), donde al contrario que en el interior sus voces aparecen amortiguadas, casi inaudibles.

10 11

Aquí ya no hay lugar para las palabras y acompañaremos al protagonista en la travesía de su viaje al callejón trasero en el que supuestamente habita el hombre de su pesadilla, asistiendo al desenlace de la secuencia. El recorrido es resuelto introduciendo planos subjetivos del protagonista con *travelling* de retroceso en los que el *drone* está presente y entremezclándose con el sonido del tráfico que se hace más presente conforme nos alejamos de la calle y acercamos al callejón. La diáfana luz del exterior ejerce un contrapunto con la medianoche en la que se desarrolla su sueño, pero está lejos de tranquilizar. Esta luz, por contraste, así como la ambigüedad en el rostro del acompañante, evita que la similitud con su sueño sea total, dándole una pátina inexacta a la repetición y estableciendo la duda acerca del territorio en el que nos movemos.

Los planos subjetivos y los de *travelling* de seguimiento en retroceso se alternan, el montaje se acelera conforme nos aproximamos a la esquina con el objetivo de aumentar de la tensión anticipatoria de un desenlace al que asistiremos compartiendo el plano subjetivo del protagonista y con una focalización compartida, pues al igual que él no sabemos qué nos vamos a encontrar tras ese callejón, pero compartimos ya su saber y su miedo. La fugaz irrupción del `hombre del callejón´ tiene un efecto fulminante en el protagonista, lo imposible siniestro se le ha manifestado en el plano de la realidad.

8.2.2. Los ancianos (18´41”- 19´00”)

Hacemos aquí mención al inserto de una brevísima secuencia solventada en unos pocos planos que aporta aspectos interesantes sobre la representación de lo siniestro en Lynch, pues tiene la particularidad de brotar desde la apariencia de una catálisis, prescindible según el cine narrativo, que tiene lugar a continuación de la secuencia de presentación de Betty (Naomi Watts) afectando a su sentido a posteriori. Vamos a verlo.

Betty ha llegado a Hollywood con la intención de alcanzar el `sueño´ de ser una exitosa actriz en la industria del cine. En la secuencia anterior la vimos aparecer ilusionada en el aeropuerto de llegada a Los Ángeles, rodeada de un ambiente casi idílico y luminoso, remarcado por una música extradiegética y por la afectuosa complicidad de dos `adorables´ ancianos que ha conocido durante el trayecto. Tras despedirse con los mejores deseos, Betty coge un taxi en dirección a su nuevo hogar.

La secuencia que hemos seleccionado y vamos a comentar ahora aparece tras esa despedida y voltea, o al menos cuestiona, el sentido de la que acabamos de ver desde un lugar al que Betty no puede acceder, pero sí nosotros. En esta, vemos a ambos ancianos en el interior de su limusina manteniendo las mismas sonrisas que dedicaron a Betty sin motivo aparente que las justifique. El orden en el montaje de los planos del interior del vehículo es el siguiente: Un plano frontal conjunto de los ancianos sonriendo se apoya en otro subjetivo para, a continuación, mostrar un plano medio corto de la anciana que mantiene la sonrisa precedente. Corte de nuevo al plano frontal conjunto en el que la anciana golpea con sorprendente énfasis la rodilla del anciano, el cual le devuelve una mirada cómplice para un instante después volver a separarlas, escuchándose una leve carcajada. Posteriormente pasaremos al siguiente plano de transición en el que unas palmeras funden en encadenado con el cartel de Hollywood sobre la colina para dar paso a la siguiente secuencia, en la que Betty aparecerá sonriente llegando a su destino en perfecta continuación con ese ambiente idílico y esperanzador de su llegada al aeropuerto y aislando aún más la secuencia de los ancianos como aparente catálisis.

12

13

Las familiares y acogedoras sonrisas que hemos visto de esos dos ancianos varían ahora su sentido al aparecer descontextualizadas de su causa y sosteniéndose en el tiempo acaban revelándolos siniestros (12,13). Las últimas referencias que tenemos de esas sonrisas, la causa que las provocó, fue la presencia de Betty, con lo que nos remiten a algo acerca de ella, que no conocemos, o bien a una extraña simulación que han mantenido con intenciones ocultas o a cualquier otro tipo de información que nos es desconocida. No accederemos a ese secreto, aunque la aparición de esos dos ancianos en el desenlace del film y la muerte de Diane/Betty nos remitirá a este arranque idílico del aeropuerto y a la carga siniestra de estos dos seres, que exceden en mucho en sus papeles de meros ancianos, para ser emisarios del principio y del final de un sueño mortal en el punto de reverso de la banda de Moebius.

Esta secuencia proyecta sus ecos interpretativos hacia el futuro desenlace de la película en la que irrumpirán los dos ancianos y en la que esta aparente catálisis retornará siniestra y activará toda su potencia nuclear a partir de aquello que escapa al sentido, sus sonrisas. Lo que Palao (2012) denomina hipercatálisis (o catálisis nuclear):

> Las catálisis tienen una función de naturalización y legitimación del universo diegético propuesto por el film. Pero una nueva fórmula, si bien no inédita, reiterada hasta la saciedad en el *cine post-clásico* es el uso propiamente

> anticipador (*proléptico*) de un rasgo de la ficción a través de su presentación catalítica con el fin de que éste resulte plenamente verosímil en su posterior aparición nuclear (Palao, 2012: 107).

A nivel sonoro hay que destacar una nueva aparición del *drone* que esta vez se vale del sonido que le precede, en este caso el de la circulación de la limusina, para acoplarse a él y aparecer casi como una variante del mismo que se mantiene ya en el interior del vehículo mezclado con el tema principal de *Mulholland Drive*. Es interesante comprobar cómo este tema encabalgará con el de la secuencia siguiente, modificándose progresivamente hasta alcanzar el tono contrario mediado por un plano subjetivo de Betty feliz, ajena a cualquier inquietud. Los opuestos se complementan en continuidad.

8.2.3. La llave azul, el acceso cómplice a través de la mirada (40´)

Hemos apuntado ya en la pesadilla que tiene lugar en Winkie´s, un tema fundamental en *Mulholland Drive* que se hará extensible a *Inland Empire*: la mirada del sujeto como pasaje a otra dimensión donde lo real se manifiesta de forma siniestra. Es el personaje el que rompe por medio de su mirada el orden simbólico de la realidad para acceder lo siniestro, como vimos con la citada pesadilla en Winkie´s y como más adelante le sucederá a Diane.

La mirada también es vínculo cómplice con el que compartir un imaginario común. Es lo que le sucede a Betty con Rita en la secuencia en que descubre que su amnesia incluye su identidad y su nombre, *«no sé cuál es mi nombre, no sé quién soy».* O lo que es lo mismo; es incapaz de recordar qué causa la precede ni de anclarse a un nombre que la concrete en una identidad, no tiene línea narrativa y en esa búsqueda acabará desplazando y usurpando los sueños de Betty para constituirse.

Betty le ofrece abrir el bolso para averiguar algo sobre su identidad, pero lejos de descubrirla se le unirá a su amnesia una llave azul y unos buenos puñados de dólares de procedencia desconocida en un claro refuerzo de la trama genérica del *thriller*. Más allá de inducirnos a subrayar un misterio en clave de *thriller*, el montaje de los planos anticipa un desvío. La apertura del bolso pretende hacernos partícipes por medio del montaje, ritmo y escala de planos, de las claves del misterio compartiendo focalización y ocularización (saber y mirada) con las protagonistas. Se encadenan los planos detalle del bolso y los objetos con los primerísimos planos de ambas, en una muestra canónica de recreación de tensión por medio de la fragmentación orden y duración de los planos en montaje que recalca la importancia de los objetos y parece depositar en ellos las claves de la resolución del misterio, satisfaciendo la demanda del género.

Pero lo importante en Lynch no son solo los objetos, aunque es cierto que estos detentan la importante carga simbólica de quien los porta[1], sino que la mirada del sujeto que es la que otorga carga simbólica a esos objetos y lugares, pues estos no son nada *per se* sin nadie que los sostenga y dé cuenta de ellos. Se trata en consecuencia de una mirada representada en

muchas ocasiones mediante plano subjetivo, esta vez se trata de la llave azul que vemos a través de Betty. Nos interesan además esas relaciones de miradas que se encuentran con la del otro, que buscan la complicidad y el saber del sujeto que tiene enfrente para compartir un imaginario común. El objeto puede ser entonces el pretexto simbólico, el punto nodal que les una y les permita acceder a otra realidad, como sucede entre Betty y Rita ante el encuentro de la llave azul (14-19).

14

15

16

17

18

19

Hemos hablado del montaje y la escala de planos que relaciona los objetos con las miradas de ambas, pero es al llegar al último de ellos, la llave azul, en la que se produce ese encuentro que las unirá abriendo la primera senda de su viaje hacia lo siniestro. El orden de los planos que vemos numerados de 14 a 19, repite en 14 y 17 el detalle de la llave azul desde el subjetivo de Betty, reforzando su importancia de igual modo por los primeros planos de ambas mediante *raccord* de mirada. Sin embargo, en la segunda aparición la llave (17) ejerce de bisagra para que dos miradas se encuentren y lancen un imaginario común. Así, en el plano 18 los ojos de Rita miran fuera de campo, primero al supuesto lugar de la llave, luego a Betty, en el siguiente (19) Betty mira fuera de campo, primero a la llave, luego a Rita. El *raccord* de mirada de esos planos cerrados sobre los ojos sutura una unión que proyecta un imaginario del que Betty ya

no podrá escapar. Dos sujetos, ahora sí realmente, se han encontrado y parecen ya listos para recorrer la misma senda, pero uno de ellos devorará la identidad del otro haciéndola saltar de sus goznes. La tensión del misterio, la llave azul, objeto hipernuclear de toda esta trama y despliegue simbólico del *thriller* serán casi una parodia del género, pues la llave no resuelve nada, muta y pervive prometiéndose ella misma como objeto de deseo, de llegada a un sentido único que no existe. La llave la veremos en diferentes ocasiones y formas. No importa. El objeto llave es justo su contrario, la evidencia de que el acceso al sentido reside en el propio sujeto-espectador.

8.2.4. Lo siniestro se atisba a través de lo simbólico

A partir de esta secuencia la deriva hacia lo siniestro será imparable y los signos se sucederán unos tras otros hasta desembocar en el Teatro Silencio. El proceso será mediante una parcial recuperación de memoria, vaga e imprecisa, ligada siempre a destellos y nombres. Lo primero que recordará Rita tras el Pronúcleo (Palao, 2012) que constituye su accidente será el nombre de *Mulholland Drive*, seguimos en la apariencia del *thriller* con otro de sus temas recurrentes para lanzar la acción en sus tramas, la amnesia a partir del trauma, que permite desarrollar la narración compartiendo generalmente la focalización con el amnésico y haciéndonos partícipes de sus descubrimientos.

> Proponemos el término Pronúcleo para nombrar una figura narrativa generalizadísima en el *thriller* postclásico como es esa secuencia desencadenada del relato y que en muchas ocasiones, aunque no exclusivamente, suele representar una escena traumática, típica de los films basados en el argumento de la amnesia del protagonista, tan abundantes en los últimos años (Palao, 2012: 106).

Así, mientras se simula una investigación clásica en busca de las piezas del puzle que recompongan la narración de la causa-efecto, la memoria e identidad de Rita, iremos acercándonos paralelamente a lo siniestro que desplazará poco a poco esa búsqueda simbólica que reordene y fije la realidad, hasta irrumpir en el delirio de lo real y, con él, sucumba la causalidad con que se ordena el modo de representación hegemónico.

20

21

22

23

24

25

La primera parada en esta búsqueda que es la rememoración[2] de Rita nos sitúa ya en el mismo *Winkie´s* donde tuvo lugar la secuencia de la pesadilla. El espacio de carga siniestra nos da su primera pista como hipernúcleo donde coinciden dos líneas narrativas. En ese lugar obtienen casualmente otra pista, en forma de otro nombre, *Diane*, que aparece en la solapa de la camarera subrayado por un doble plano detalle apoyado en otro primer plano de ella (20, 21,22).

> Llamaremos hipernúcleo al punto espacio-temporal en el que coinciden todas las líneas argumentales de un film hipernarrativo (lineal o no). Es un núcleo hipernarrativo porque es nuclear de varias tramas: tiene valencia narrativa múltiple. [...] El hipernúcleo es un punto de catástrofe o de torsión de la trama que víncula discursivamente varios hilos argumentales homodiegéticos (los films de Gonzáles Iñárritu) o heterodiegéticos (los films de Lynch) [...]. El cine de David Lynch es paradigmático del uso de estos espacios hipernarrativos (Palao, 2012: 105).

Al igual que sucede en la secuencia anterior el subrayado por escala de planos y montaje es muy insistente sobre las supuestas pistas. Algo que no deja de ser irónico, pues Lynch apela a la libre interpretación de la película una vez desborde los cauces formales genéricos de representación tras el Teatro Silencio. Estos subrayados los inscribimos dentro de la evidenciación de los manidos recursos genéricos del cine, en este caso el *thriller*.

El nombre y la imagen de esta camarera que les sirve café volverá más tarde a nuestra memoria cuando Betty, en una clara analogía, se trasforme en Diane encontrándose con la mirada de su doble (23, 24, 25). En ella encontraremos el mismo nombre, un peinado similar, un vestuario de tonos rosados y el omnipresente café que se escancia (26,27).

26

27

Este nombre de la camarera en la primera ocasión, Diane, agita la maltrecha memoria de Rita cuando afirma: *«Diane Selwyn, ese puede ser mi nombre»*. La investigación desde ese nombre las conduce al número de teléfono de un apartamento desde el que responde una voz grabada en el contestador que se identifica como la de Diane Selwyn, pero que Rita no reconoce como propia. Antes, Betty le comenta: «*es extraño llamarte a ti misma*», a lo que Rita responde: «*puede que no sea yo*. *No es mi voz, pero la conozco*», concluye Rita una vez ha escuchado la voz del contestador.

> His characters are constantly questioning who they are and what is happening to them; again and again they find themselves deceived, deluded, and misled by appearances. The "realness" of dreaming only intensifies their uncertainly and confusion about the "realness" of their waking lives (Bulkeley, 2003: 56).

Recordemos el eje temático de la identidad y la duda sobre una realidad inestable, la constante pregunta de Lynch explicitada en ese «¿*Quién eres*?» que lanza Laura Palmer a Bob que tratamos al analizar *Twin Peaks: fuego camina conmigo,* y que relacionamos con *Inland Empire* a través de esas dos angustiadas protagonistas amnésicas que son Laura Palmer y Nikki, a las que se les une ahora Rita en *Mulholland Drive.*

28

29

El teléfono es otro objeto de constante presencia en Lynch que utiliza para posicionarnos expectantes al lado de la espera de una voz imprecisa, acusmática, sus características como medio de comunicación de la palabra que separa la voz de la presencia física del cuerpo son perfectas para sugerir lo siniestro. El teléfono en ocasiones se presenta, además, como una vía de comunicación con lo extraño o imposible, como veremos en la secuencia del director al que le comunican su cita con el *cowboy* (29). En este último caso la cita con el *cowboy* supone el intervalo y la duda hacia lo extraño, mientras la línea de las protagonistas vira en dirección a lo siniestro. En el caso de Betty y Rita la tensión se recrea mediante un *travelling* de aproximación a ambas que esperan respuesta, casi simétricas, en plano medio conjunto (28). La llamada sirve además para recalcar de nuevo la complicidad de las protagonistas unidas como una sola ante el misterio. Una voz acusmática, una presencia al otro lado, el teléfono como enlace, recordemos la pesadillesca secuencia de Fred frente al hombre misterioso en *Carretera perdida*.

Pero en *Mulholland Drive* las claves a partir de ahí lejos de asentar el *thriller* se dedican progresivamente a mostrar su vacío simbólico. Todos los objetos en el *thriller* que acompañan a los nombres en la investigación en busca de una clave que fije las causas y restituya la identidad y la memoria a la realidad, serán finalmente estériles. Por ello, la lucidez de Lynch va más allá de la exhibición de los mecanismos representacionales del *thriller* y del cine genérico, pues incluirá en estas el desmoronamiento de las convenciones simbólicas en su insuficiencia para contener lo real. En consecuencia a partir del punto de inflexión que supone el Teatro Silencio, la trama del *thriller* cae con su modo de representación narrativa ligado a la

ordenación causa-efecto, dando paso a otro modo de representación no basado en lo concreto y simbólico sino en la abstracción.

8.2.5. Una visita en la noche (59'00")

Lo siniestro irá aproximándose irremediablemente a la trama del *thriller* hasta anegarlo en el Teatro Silencio. Será precisamente mientras Betty y Rita localizan sobre un mapa la siguiente pista, el apartamento de Diane Selwyn, cuando aparecerá la primera encarnación siniestra desde la ausencia, traída en un *travelling* subjetivo que surge de la nada.

La secuencia arranca en la noche, con una amenaza que se cierne sobre ellas en ese *travelling* subjetivo, aproximándose a la entrada y trayendo consigo el inicio *in crescendo* del *drone* sonoro (30). No sabemos quién detenta esa mirada, quién mira, y esa información se dilatará cuando ese desplazamiento enmarque en el montaje la conversación de ambas. Una conversación en la que Rita se muestra, como durante todo el proceso de investigación, dubitativa y temerosa acerca de la conveniencia de seguirlo, como si su inconsciente le advirtiese de un peligro incomunicable que es mejor no conocer. Mientras, Betty le asegura ir al apartamento al día siguiente y resolver el misterio. Betty se empeña en ordenar las piezas, en encontrar una historia que permita reconstruir el sentido del mundo a través de la palabra.

30

31

Es en el momento en que Betty acaba de mostrar su determinación, cuando en respuesta, por corte, volvemos al *travelling* subjetivo que en continuidad se encuentra ya encima de la puerta acompañado por el *drone*. Volvemos a ambas en el mismo plano conjunto a la vez que unos nudillos golpean la puerta trayendo con ellos el sonido indeterminado de la presencia y enlazando el contracampo por medio del *raccord* de mirada (31).

Vemos con qué medios se ha recreado la amenaza desde lo ausente. Se trata de una mirada subjetiva de origen incorpóreo que parece deslizarse desde lo familiar de esos espacios de tránsito del interior de los hogares o muy próximos a ellos. Cuando Betty abra la puerta revelará su indefensión apareciendo desde el plano subjetivo de lo desconocido, dilatando el suspense sobre quién o qué encarna el contraplano que demanda su mirada y envuelta en una negrura difícilmente justificable en la diégesis `realista´. La abertura de esa puerta en la oscuridad más cerrada descontextualiza, de ella emerge, como accediendo a un intersticio

espacial, el rostro difuminado de Betty en primer plano acudiendo a su encuentro (32). Acto seguido vemos por fin el contraplano de su mirada, se trata de un rostro envuelto en la indefinición, cubierto por un manto negro. La imagen es tétrica y evocadora de la muerte, la atmósfera visual y sonora contribuye a esa suspensión momentánea de la realidad (33).

32

33

Las palabras de esa mujer desde el otro lado son confusas y la conversación se impregna de la pátina siniestra que la envuelve:

> BETTY: *Mi nombre es Betty*.
> MUJER: *No, no lo es… no es como tú dices… alguien está en problemas, algo malo está sucediendo…*

En ese momento aparece Coco para romper el hechizo y justificarlo todo diegéticamente, incluso abre la puerta translúcida que apoyaba esa iluminación irreal, casi expresionista. La mujer se trata de Louise Banner, una vieja actriz, Coco se disculpa por ella y da a entender que tiene cierta locura, pero Louise se revuelve acercándose de nuevo a la entrada y repitiendo su frase anterior: «*alguien tiene problemas*», a la vez que nos hacemos cargo de su mirada que confirma su intuición cuando adivinó la presencia de alguien más dentro de la casa, Rita.

Betty cierra la puerta regresando de ese pliegue en el que se ha desenvuelto lo siniestro suspendiendo la realidad. La iluminación, junto al omnipresente *drone*, el montaje y el *travelling* subjetivo, todo está orientado a condicionar esa aparición climática y desplazar la realidad a lo siniestro. Algo queda de esto último en el inconsciente del espectador que le inquieta cuando se ha reordenado la realidad, pues pese a la justificación hay varios factores que flotan en el ambiente y se resisten a ser reducidos:

La encarnación física de Louise del plano subjetivo no da la `sensación´ de encajar del todo con la etérea mirada flotante que la precedió, sumándose a lo siniestro ese resto de correspondencia precisa que la lógica y la explicación causal no pueden contener del todo y que se intuye y desvía de lo meramente extraño.

Louise, en su locura, no se rige por la prueba y el dato detectivesco, sino por la intuición y, sin embargo, acierta, advierte. Como Coco le dirá más adelante a Betty sobre Louise, esta tiene el don de anticipar los problemas. Es un emisario que predice la tragedia pues niega a Betty su nombre y es la primera que cuestiona su identidad yoica…algo escapa siempre a la lógica

simbólica de las palabras con las que construimos la narración de la realidad. Lo real se intuye desde lo subjetivo, por eso la locura de Louise la convierte en visionaria, pues ¿qué es la locura sino un desfase del orden lo simbólico que altera tiempo, espacio e identidades? Esta vez en las pistas y lo simbólico no está la solución al enigma de la recomposición de la linealidad, por ello lo real irá abriéndose paso hasta emerger y voltear la narración.

Una vez se ha inscrito todo en una explicación y Betty cierra la puerta saliendo de esa oscuridad que la envolvía, alza la vista y mira en dirección a Rita (34). Su gesto muda a preocupación, para encontrarnos en el contraplano siguiente con un rápido desplazamiento hasta un primer plano de Rita, practicamente en shock (35), mirando hacia la entrada en la que estaba Louise, sosteniendo sobre su rostro un despunte sonoro del *drone* con el que se cierra la secuencia.

34

35

Que justo cuando toda esta siniestra aparición trataba de enmarcarse en lo verosímil se traslade a Rita en un rápido desplazamiento, no es, desde luego, nada tranquilizador e introduce una desviación interpretativa de todo lo acontecido precisamente hacia el lado siniestro, reavivando la sensación de extraña amenaza en la presencia y palabras de Louise. El gesto de Rita es similar al que hemos visto en otras ocasiones cuando le asaltan fogonazos de memoria en su afán de reconstruir su causalidad y erigirse en identidad que la condense, pero este rostro en primer plano con el que cierra la secuencia añade una zozobra nueva a ese destello de memoria que parece haber despertado Louise. Algo familiar que no acaba de concretarse, un recuerdo y un miedo indefinible que rita experimenta como sensación. Esta vez no acudirá un nombre al rescate de lo recordado («*Diane Selwyn*», «*Mulholland Drive*») pues una parte de ella que desconoce la atraviesa sin poder articularse. Lo real en forma siniestra ha hecho acto de presencia dejando una huella que no hará más que agrandarse hasta afectar a la misma materialidad fílmica. Lo que queda de todas las piezas de esta secuencia pasadas por el filtro de lo verosímil con la irrupción de Coco es un poso en el espectador que no encaja ni se aviene a ser integrado del todo en una dirección de sentido. Es una advertencia y una amenaza nueva, lo real, que acecha en la búsqueda de la verdad de Rita en el orden simbólico de la realidad.

8.2.6.«*This is the girl*». Camilla Rhodes, el nombre del deseo (1h. 19')

Nos detenemos un momento en la secuencia del *casting* para comprobar cómo se tocan dos líneas narrativas, siendo su hipernúcleo las miradas entrecruzadas de los protagonistas que son interrumpidas por la simbología de un nombre de los sueños de Betty (Camilla Rhodes).

La trama del director, Adam, sirve a Lynch para explicitar todos los intereses ocultos, engaños, chantajes y mafias que se mueven en la trastienda de una producción hollywoodiense que van a colisionar en esta secuencia con los ingenuos sueños de Betty de ser actriz. Hemos visto anteriormente cómo las expectativas de Betty de conseguir el papel se han consolidado tras las pruebas. Pero, Adam, el director, se ve forzado a ceder a la imposición de Camilla Rhodes para el papel, sin que Betty tenga siquiera una oportunidad. Una elección que se enmarca antes y después del contacto visual entre Betty y Adam. Detengámonos aquí un momento porque vamos a ver cómo, al igual que en la secuencia ya comentada entre Betty, Rita y la llave azul, es la mirada de los sujetos y la proyección de sus deseos los que asientan o, en este caso, voltean las realidades.

El primer encuentro mediante *raccord* visual entre Betty y Adam (36, 37) está fracturado por la irrupción de Camilla Rhodes (38), dándoles un sentido opuesto a sus dos partes. La primera parte de ese encuentro (36, 37) con la llegada de Betty y el giro de Adam está estructurado mediante un rápido acercamiento de la cámara sobre ambos, manteniéndose el vínculo a partir de ese punto por medio del *raccord* de mirada en dos primeros planos concatenados. Este momento es el punto climático de las expectativas de Betty que, no solo acude con posibilidades de hacerse con el papel sino que, por medio de ese encuentro visual, se sugiere un enamoramiento con el director, subrayado con la melodía diegética del *casting*. Pero en ese momento le llega el turno a Camilla Rhodes (38). Adam, pronuncia las palabras convenidas: «*this is the girl»,* y claudica eligiendo a Camilla.

36

37

38

39

40

Volvemos ahora a Betty y Adam; planificado de forma muy similar al reciente encuentro se insiste en la conexión ente ambos basándose en el consabido *raccord* de mirada. Betty se inquieta y en un desplazamiento rápido sobre ella hasta primer plano la vemos mirar el reloj y después a Adam. Corte y plano de Adam, que se gira de nuevo a contemplarla también en primer plano. Esta vez la respuesta en *raccord* se intensificará al emplear un plano cerrado sobre los ojos de Betty y por corte, todavía engarzados por la mirada, la misma escala de plano sobre los ojos de Adam (39, 40).Contra pronóstico en el siguiente plano, Betty, sin dejar de mirarle, huirá de allí para volver con Rita mientras Adam la sigue con la mirada. «We are far from the keen, idealistic heroes played by Kyle MacLahalan […]. The male characters in this film (often introduced in pairs) are either caricatures or else bizarre, often quietly ironic characters in the position of observers» (Chion, 2003: 217).

Este uso del plano cerrado sobre los ojos que intensifica y remarca la importancia del encuentro de dos sujetos y dos líneas narrativas a partir de sus miradas, vuelve a dejar constancia de su importancia en Lynch. Ya vimos el diferente uso de los planos subjetivos y una similar planificación de rodaje y montaje en la secuencia en la que Betty y Rita consolidan su objetivo común mediante el mismo plano cerrado sobre los ojos. Aquí entre Betty y Adam tenemos el encuentro y el desencuentro en dos miradas que se tocan como posibilidad de construir otra línea narrativa común. La mirada como encuentro e hipernúcleo intercedido por un nombre, Camilla Rhodes, que supone el punto de inflexión y ruptura del sueño de éxito de Betty. De ahí que los planos cerrados sobre los ojos tengan una gran carga y aparezcan únicamente en estas secuencias y en el desenlace final de la película.

Betty ahora ha sido desviada de una línea narrativa y abocada a otra que parece desembocarla en la de Rita. La misma mirada que la unió a Rita la separa ahora de la de Adam que parecía vinculada a su sueño de ser la actriz elegida para la película. Es la mirada la que vehicula la realidad del mundo; en este caso, al contrario que la que unió a Betty con Rita, lleva implícita una renuncia y un pulsión que luego retornará en forma siniestra cuando Rita usurpe el lugar de Camilla Rhodes, el papel y la identidad soñada por Betty, como también la relación de amor con el director. Ambas aspiraciones acabarán siendo de Rita, que como un súcubo se apropiará de los sueños de Betty, usurpándole y erigiéndose en identidad nutrida de sus deseos. Rita, en busca de una identidad, se apoderará del imaginario de Betty tras ser primero su doble y amante, desplazándola y logrando hacer suyo `el deseo del otro´.

Esta secuencia que engarza perfectamente el raccord de mirada entre Betty y Adam según los paradigmas del MRI, como anteriormente lo hicieron las de Betty y Rita alrededor de la caja, contrasta con la ruptura sistemática de toda continuidad en la mirada cuando, en la secuencia del apartamento (1h 54´50´´), Diane proyecte su deseo en la mirada y crea ver el regreso de Camilla (41) respondiéndole en contraplano (42).

41

42

43

43B

44

La reacción de su rostro responde en un primer momento a la mirada de Camilla que le precede (43), estableciendo una relación entre ellos por medio del consabido raccord. Sin embargo, el rostro de Diane va mudando a otro semblante completamente distinto, de desesperación (43B), sin apartar la mirada de ese mismo lugar donde ubicamos a Camilla. Este cambio, unido a la dilatación en el tiempo del plano, provoca una nueva demanda de otro contraplano que lo actualice, que le corresponda por medio del raccord de mirada y nos traiga de nuevo aquello que miraba, su deseo, Camilla, para saber qué produce ese cambio en Diane.

Lynch nos ofrece después ese contraplano que corresponde a esa mirada que por emplazamiento, escala y ubicación, es el mismo y responde aparentemente a esa demanda. Sin embargo, no encontramos allí lo esperado, pues quien aparece sosteniendo

aparentemente la continuidad en el raccord de esa mirada es la propia Diane, indiferente y hastiada, vestida con su mismo albornoz (44).

La secuencia que contextualiza el plano-contraplano que nos ocupa trata de sugerir el aislamiento, la depresión y el delirio obsesivo en el que cae la protagonista tras la ruptura con Camilla. Pero las implicaciones de este juego de miradas y planos-contraplanos que, según el MRI, deberían sostenerse unos a otros, son mayores de las que parecen y es solo un ejemplo emblemático de cómo utiliza Lynch las expectativas y costumbres de `lectura´ del MRI. De hecho, no es simplemente su quiebra, sino que es a través de esa continuidad/discontinua entre raccords que fallan, desde donde el director desajusta el MRI produciendo extrañamiento y obligándonos a tomar bifurcaciones y participar en el relato. El MRI se ha vuelto inconsistente.

> El propio discurso cinematográfico nos proporciona la deconstrucción de este paradigma fílmico. En Mulholland Drive (Lynch, 2001) nos ofrece una ficción dividida entre dos mundos. [...] En las escenas finales del filme, en las que la relación ambivalente entre las fantasías de Diane/Betty y su terca realidad de amante repudiada se hacen más evidentes, toda esta poética queda plásticamente plasmada por los fallos de raccord de mirada (los ojos de Diane ven una realidad subjetivamente denunciada por el cambio de plano) de movimiento y de objeto (Palao, 2012: 99).

El MRI está tan implantado que su quiebra parece trasladar la de la misma realidad. Asociamos como espectadores ruptura a locura, o al menos a la introducción de una `extrañeza´ que Lynch haya incitado en su particular atmósfera temática. La habilidad, el enorme acierto de Lynch, es hacernos ver desde la torsión de los códigos del MRI su propio reverso, la oportunidad de sugerir todo lo que este niega, su resto siniestro, al abandonar su posición de amo del relato. Camilla observa callada a Diane (42), complaciente, como una imagen rescatada de otro tiempo, una emulsión revelada en la mente de Diane que permanece muda porque su aparición es más deseo de retorno, («*Camilla, has vuelto*», dice Diane en el plano siguiente) que recuerdo en una voz que reverbere.

8.2.7. El cadáver. Apartamento de Diane Selwyn (1h 23´50”)

Betty sale a toda prisa del *casting* para retomar la trama del *thriller* que comparte con Rita, ambas buscarán en esta secuencia el apartamento de Diane Selwyn. Nos encontramos con más tópicos del género como los agentes trajeados custodiando el bloque de apartamentos, que las obligarán a entrar por la parte trasera del mismo. A partir de ahí asistiremos a una constante en Lynch, tanto en *Mulholland Drive* como en *Inland Empire*; el recorrido laberíntico como tránsito a no lugares, a reversos e intervalos descabalgados del tiempo y el espacio de la línea narrativa por la que discurríamos con el personaje.

Esta secuencia de allanamiento del apartamento de Diane excede el pretexto del suspense del *thriller* y es ya un buen ejemplo de estos recorridos *lynchianos*. Betty y Rita entran por la parte

trasera del bloque (45) y a través de un estrecho pasaje localizan el apartamento de Diane Selwyn, número 12 (46). A continuación asistimos a su recorrido integro mediante *travelling* de seguimiento en retroceso alternado con planos subjetivos. Tras ocultarse y caminar por sendas serpentantes a izquierda y derecha encuentran el número 12, pero Diane Selwyn ya no vive ahí sino que cambió el apartamento con la vecina que les abre la puerta. Se prolonga el suspense y el recorrido, ahora Diane vive en el apartamento 17, (47) lugar al que accederán por la ventana a iniciativa una vez más de Betty (48). Rita la sigue dubitativa, en segundo plano, presa de su constante miedo al descubrimiento latente. Una vez dentro y tras recorrer el pasillo descubrirán el cadáver putrefacto de Diane en la cama.

45

46

47

48

En toda esta secuencia, enfocada para alcanzar el instante climático del descubrimiento de Diane, no hay que perder de vista la importancia del desplazamiento que hacemos en su integridad, prácticamente sin elipsis, con las protagonistas con las que compartimos ocularización y focalización, la información nos es dada a la vez que a ellas.

Este recorrido de acceso a un lugar no es un mero alargamiento del suspense, es más un viaje entre lugares que aparecen interconectados de alguna manera a través de una combinación de entradas traseras, pasajes y huecos que agujerean el espacio-tiempo y conectan otros posibles y sus identidades en dimensiones paralelas. Estas dimensiones son evocadoras unas de otras en una geografía líquida que se desvanece entre la condensación y el desplazamiento onírico de sus analogías. Jamás se cierran a un sentido, están siempre a punto de completarse con símbolos, nombres, objetos y personas, pero siempre acaban incompletas o rebasadas de significación precisa.

La similitud de esta secuencia con la pesadilla en el Winkie´s es patente, ambas no solo tienen la temática del acceso a una parte trasera como encuentro con lo oculto-siniestro, sino que

comparten una planificación formal muy similar: el *travelling* de seguimiento en retroceso con plano conjunto de los personajes, uno de ellos destacado en primer término a la derecha, y la combinación en montaje con planos subjetivos de la mirada, siempre la mirada, del sujeto que busca una lógica para reordenar el mundo; en la primera, que la realidad simbólica someterá al horror desbordante de la pesadilla inconsciente, esta segunda, que la pista de Diane resolverá el misterio y restituirá la identidad de Rita. Ambos descubren lo real en forma siniestra que excede y desborda la realidad hasta el punto de desgarrar, como si de un agujero negro se tratara, el asidero lineal del espacio-tiempo que la contiene y con ella la causalidad donde se aferra la identidad de los protagonistas.

49

50

51

52

53

54

55

56

Las dos secuencias (49, 50) (pesadilla en el *Winkie´s* y el descubrimiento del cadáver) están planificadas como un espejo (49-56). Sin embargo, en la que nos ocupa ahora, lo siniestro se manifiesta como apéndice posterior al descubrimiento.

Una vez en el interior del apartamento la aproximación a la visión del cadáver aumenta progresivamente la presencia del *drone*, mientras el montaje paralelo inserta el recorrido de la vecina hasta el mismo apartamento de Diane, donde se ha citado con ellas. Tras el desplazamiento entre penumbras por el pasillo asistimos a partir de un plano subjetivo al encuentro con el cadáver, la muerte, sin contraplano posible. Mientras, el *drone* responde a la tensión climática del descubrimiento con una distorsión y elevándose con el aceleramiento de los planos en el ritmo de montaje. Todo ello se añade a la explícita visión del cadáver en rápido movimiento de cámara y al sonido de unos repetidos golpes en la puerta que se solapan al grito de horror de Rita, que ahogado por Betty se dilata en el tiempo.

Es a partir de aquí donde lo siniestro se asienta: para observarlo deconstruyamos el montaje a partir del grito de Rita ante la visión del rostro del cadáver, el objetivo es apeciar cómo resuelve y apuntala Lynch una secuencia de atmósfera malsana e indeterminada. Antes del grito se ha creado formalmente una tensión por el dilatamiento del recorrido de ambas fragmentado con planos subjetivos y entradas, mientras espacialmente se sugiere la inmersión en un secreto por medio de un recorrido laberíntico.

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

68B

El plano conjunto del grito de Rita (61) se repetirá hasta tres veces en el montaje (59, 61 y 66) precedido por el del rostro del cadáver (60, 65) que sutura y encadenada su mirada. A esta acción se le va a intercalar en el montaje otra, aparentemente innecesaria para la trama, la vecina huyendo del lugar (planos 62, 64 y 67). Añadir la catálisis de la vecina alejándose tras golpear la puerta como contrapunto simultáneo del clímax, lejos de tranquilizar incómoda, pues el *drone* no ha perdido fuerza y expande la sensación al exterior, conectando a esta con el hallazgo. Además, esta parece responder a lo acontecido volviéndose, interrumpiendo el *travelling* de seguimiento a su espalda para quedar a la izquierda del encuadre con un ambiguo gesto ante algo intuido e impreciso que la apela, sugiriendo que el descubrimiento del cadáver ha desatado `algo´ de mayores consecuencias.

La repetición, otro síntoma siniestro, se produce con insistencia en los gestos y en los planos, dilatando el tiempo y la agonía del hallazgo. Los planos del rostro del cadáver (60 y 65) son el mismo, así como el del grito ahogado de Rita que en la fragmentación del montaje y su persistencia en el tiempo se convierte en insoportable. Este plano se repite hasta cuatro veces y deja patente el hondo impacto psicológico en Rita. La angustia está íntimamente ligada a lo siniestro.

La relación de miradas vuelve a ser importante, es ahí donde la inscripción de la catálisis de la vecina muestra su sugerente fuerza al servir de sobrecogedora intuición de lo siniestro y un perfecto ejemplo de cómo Lynch lo representa. El contraplano donde la vecina ancla la mirada es la puerta de entrada, una antesala de acceso, que recoge y evoca la reiteración temática de esos planos recurrentes en la filmografía de Lynch de puertas, corredores, pasillos y números, transitados por una mirada incorpórea y flotante que no siempre tiene anclaje y que delata la posición de una presencia latente en forma de amenaza siniestra desplazada de lo familiar. Por ello esa mirada de la vecina no solo engarza en un *raccord* imposible con Rita y Betty que

miran a su vez a la muerte, sino que ese hueco impreciso que une las miradas convierte lo siniestro en presencia que observa acechante cerca de esa entrada.

Vemos los planos (62, 63 y 64) y la construcción de sentido en el *travelling* de seguimiento, que no es frontal, sino que encarna la posición de una mirada insidiosa a su espalda y sigue a la vecina hasta que esta se `siente´ obligada a mirar tras ella (62) y encontrar la puerta (63). Una vez reincorpora la marcha, *el travelling* se reinicia fijado ya desde esa puerta 17, la visión de un objeto o presencia que mira desde allí es manifiesta, pero a la vez difusa y siniestra, pura abstracción. El siguiente plano (64) nos trae en respuesta el medio giro de perfil de la vecina, que ya no se atreve a mirar del todo. Acto seguido el plano repetido de la muerta, después, dilatación temporal, Diane ahogando el grito, fragmentado por cuarta vez (66). En la imagen 67 esa mirada incorpórea observa ya detenida en un punto a la vecina que se aleja, el contraplano nos trae de nuevo la puerta 17(68) en plano idéntico al 63. Vemos que las siniestras repeticiones de planos idénticos quedan vinculadas siempre a las miradas del sujeto y al difuso engarce de un *raccord* que sugiere otra presencia que, aunque mediada por la visión del objeto o del vacío, no puede articularse y que es apuntalada por el *drone*, que juega siempre en la pregnancia del fuera de campo, de lo ausente.

La representación de lo siniestro en Lynch se desenvuelve de forma mucho más compleja de lo que aparenta y se basa siempre en una interpretación en la que prevalece lo sensorial excediendo lo unívoco del sentido. La secuencia se va a cerrar precisamente a través de esa puerta de la que saldrán Rita y Betty aproximándose hasta un primer plano conjunto con la presencia desbocada del *drone* sobre ambas. El tejido de espacio-tiempo se tambalea, el impacto emocional que sacude lo verosímil donde se inscribe el relato afecta ya a la misma materialidad fílmica en esa superposición de planos que anuncian el solapamiento de lo real y la ruptura de la narratividad y representación hegemónica (68B). La causalidad está ya a punto de saltar por los aires y lo siniestro emerge en su intervalo.

69

70

Rita, afectadísima, se tapa los ojos ante lo visto (69) y funde en elipsis con el plano de la secuencia siguiente, donde aparece ella misma cortándose frenéticamente el cabello con unas tijeras (70), estableciendo una clara correlación siniestra entre el síntoma y el deseo: la amputación de la visión ante el horror de la muerte.

8.2.8. El Teatro Silencio (1h 40´)

71

72

Rita ha sido creada en la ficción por la mente de Betty. Sin memoria y por lo tanto sin identidad, la moldea hasta convertirla en una copia de sí transformándola en rubia (71). Esta imagen nos trae el recuerdo de *Vértigo* de Hitchcock, pero Chion señala otro paralelismo desde el punto de vista psicológico entre ambas refieriéndose a *Persona* (Ingrid Bergman, 1966):

> It is imposible not to recall *Persona*, a film Lynch describes as one of his favourites. This film by Bergman […] shows two women: an actress who has been struck dumb (instead of amnesia here), and her nurse, who is dynamic, talkative and expansive as her patiene is secretive and reserved. Their identities swap around, complement each other and sometimes merge (Chion, 2003: 216).

Llega la noche y para Lynch el ámbito donde todo es posible. En la cama, Betty y Rita yacen unidas después de hacer el amor y así se nos presentan en plano las manos entrelazadas y sus rostros, cuya composición simula la de una sola mujer (el perfil de Rita y el frontal de Betty durmiendo forman un único rostro bidimensional). Se trata, en esencia, de la misma persona o de la presencia del doble, *doppelgänger* (72).

> La construcción del plano de los dos rostros de Diane y Rita durmiendo después de haber mantenido sexo por primera vez, fundiéndose, relajados, es la imagen de la plenitud, de la belleza que vela el horror que se ha desatado antes y se desatará después (Chacón 2014: 151).

Rita despierta en mitad de la noche anticipando unas palabras sin sentido, víctima de una pesadilla: *«Silencio… no hay banda, no hay orquesta, silencio, silencio…».* Rita sueña con los ojos abiertos como si intuyera desde el otro lado el artificio de esta historia creada por la mente de Betty, aún sin saberlo con certeza, Rita percibe algo, por eso responde desde la duermevela a las palabras de Betty con un: «*No…no va bien…todo no va bien»* esta vez con más evidencia que con los anteriores chispazos de memoria.

Primero la ausencia de sonido ambiente más allá de la voz de Rita y, posteriormente, la presencia del *drone,* remarcan esa inquietud siniestra que de nuevo hace acto de aparición. Betty y Rita emprenden un viaje hacia el Teatro Silencio, uno de esos *no lugares* que parecen suspendidos en el tiempo y en el espacio.

Un lugar que pertenece a la noche, forjado en la dimensión de los sueños y el inconsciente, un lugar donde el concepto del cine narrativo y hegemónico demostrará sus carencias al público que como nosotros está en la sala. Betty y Rita cogen un taxi hacia el otro lado de la realidad, hacia otra historia con un lenguaje narrativo diferente. El plano oscilante se encarga de remarcarlo, el desenfoque sobre el taxi y la irrupción breve de fragmentos de algo similar a texturas, acompañadas por el *drone* en el sonido, hacen las funciones de elipsis como si de un fundido hacia otra realidad se tratase. En el interior del taxi el sonido persiste. Cuando se detiene en el Teatro Silencio ya estamos a la puertas del reverso prohibido, en el otro lado del sueño de Betty está la pesadilla azulada de Diane.

Una posición de cámara alejada logra producirnos extrañamiento, el ambiente azulado es la primera presencia clara del otro espacio, el artificio de la representación del sueño de Hollywood de Diane y del modo de representación hegemónico están cerca de desvelarse. Un rápido y largo *travelling* nos sumerge tras ellas en el Teatro Silencio. La nota siniestra la logra Lynch por medio de un plano tremendamente rápido e inquietante porque su relación con los demás es asimétrica, pues gran parte del film está compuesto de planos de movilidad más pausada. La importancia de ese acceso a otro lado se remarca precisamente por ese rapidísimo *travelling* que surge de un lugar lejano y lleva consigo esa sensación de pertenecer a la mirada de `alguien´ acechante, una mancha, sin cuerpo definido.

Se está empezando a cambiar el modo de representación, ya que la pesadilla azulada de Betty reclama un lenguaje diferente en el uso del artefacto fílmico. El interior del Teatro Silencio está presidido por el rojo, color del lado del sueño de Betty opuesto al azul de la pesadilla de Diane justo antes de superar el anverso infinito del sueño de un cadáver. El interior del Teatro Silencio será el lugar escogido por Lynch para delatarnos la simulación que se esconde tras la transparencia narrativa del cine hegemónico (y esas conclusiones las aplicará a su propia historia). «*Todo es una grabación*», no hay nada detrás, palabras que delatan la vacuidad de la ilusión en los mecanismos utilizados por el cine hegemónico para crear la narratividad fílmica y por extensión, a la primera parte de su propia diégesis y a nosotros como espectadores de ese Teatro Silencio, una extensión de la sala de cine.

73 74

Se nos repite e insiste una y otra vez, no sólo se denuncia esa ilusión sino que se nos ejemplifica, con la aparición de una trompeta en sordina que simula tocar y una vez deja de simular la acción el sonido persiste…Pero esto no es suficiente: podemos ser conscientes un momento de las costuras pero rápidamente volvemos a creer en lo que vemos en el interior de la diégesis, pues los instrumentos del cine de Hollywood para asumir la ilusión están demasiado interiorizados. Sin embargo la fábrica de los sueños puede serlo también de las pesadillas y no solo por la elección de un modo de representación fílmico sino por convertirlo en dominante y excluyente de otros discursos. Así lo familiar se tornó extraño, es por ello que ese otro cine mostrativo que busca las emociones en su propia plasticidad y renuncia a los márgenes de la narratividad para expresarse es rechazado, negándole a la imagen un valor fuera de la relación causa-efecto del cine de gran consumo donde se sitúa el negocio capitalista y los productores de Hollywood.

En el Teatro Silencio Lynch denuncia el montaje del cine en general y del hegemónico en particular que se empeña en ocultar los mecanismos sobre el que se construye, quizás por ello el presentador/prestidigitador del Teatro Silencio desvela sus trucos de magia… «*No hay nada, solo ilusión»*. Todo es inútil, como se encarga de demostrarnos *Rebeca del Río*. Al instante volvemos a confiar en la conjunción imagen-sonido que no podemos entender como separadas. La cantante se desploma pero la canción continúa.

75 76

Nosotros como Betty nos extrañamos, experimentamos ese sentimiento siniestro que va asociado a algo que intuimos vagamente, es solo un instante. Será de todos modos la última advertencia de Lynch, una vez se abra la caja azul caeremos del lado de lo siniestro, el lado de

Diane que como nosotros demandó arrastrarse al sueño de una representación idílica, genérica.

77

78

Compartimos con ella las expectativas, en nuestro caso de encontrarnos con un *thriller*, pero ambos, espectador y Diane buscábamos lo mismo, escapar de la realidad por medio de las expectativas del género de la narración y la transparencia del cine más convencional. Diane buscaba una historia de éxito y glamour pero no menos superficial que la nuestra, pues el cine de evasión de Hollywood nos remite a esas palabras que cruzó Lynch con Naomi Watts: «*¿Por qué deseamos saberlo todo de una película cuando la estamos viendo?*» (Casas, 2007: 354).

El lado siniestro al que pertenecen otros modos de representación fílmica quiebra los cánones impuestos. Por ello es complementario el uso de lo siniestro en *Mulholland Drive*. Tras la imposición del cine hegemónico, narrativo transparente y capitalista, al otro no le queda más espacio que el hueco de lo siniestro en nuestra memoria, pues está tan oculto como la propia muerte de Diane, pero tan latente como el sueño de Betty o en la frase indignada del espectador decepcionado cuando afirma: «No he entendido nada».

> Frente a la tentación por el sentido, entonces, se torna fundamental una tolerancia a la incertidumbre y al enigma que representa la subjetividad y su acontecer, ante lo cual pocas veces se encuentran respuestas inmediatas y certeras (Larraín, Larraín y Huneeus, 2011: 339).

Transgredir esa expectativa de comprensión racional y desviarnos del relato nos asusta, por eso no se invierte la pregunta. Estamos adiestrados para ello, sin embargo, aunque reprimida, tenemos la llave para abrir el reverso azul, para tratar de experimentar otro tipo de cine.

8.2.9. El fuera de campo. La caja azul y el salto representacional (1h 48´)

Tras el Teatro Silencio Rita y Betty llegan ansiosas a casa portando la caja azul. En los tres primeros planos de la secuencia las vemos recorrer toda la distancia que las separa del armario donde guardaron el bolso de Rita con la llave azul que le corresponde. La planificación es idéntica en estos tres planos, el dispositivo las espera en un punto, traza una panóramica hacia la izquierda manteniéndolas en el encuadre hasta que es superada, cada plano insiste en una unidad temporal completa que engarza en *raccord* de movimiento con el anterior para mostrarnos el espacio que recorren. Sin embargo, esa unidad temporal asentada en los dos

primeros planos es utilizada en el tercero para, con idéntica planificación, provocar la desaparición de Betty y reforzar la sensación de salto espacial/dimensional sin variación ni ruptura temporal.

79

80

81

82

En el plano de la desaparición la enunciación las ha esperado en una posición fija, paneando a la derecha en seguimiento de Betty que deposita la caja azul sobre la cama, y acto seguido hacia la izquierda para seguir la acción de Rita, dejando a Betty girándose hacia ella y fuera de encuadre a la derecha. Tras seguir la acción de Rita la cámara retrocede para encuadrar la cama, espacio donde debería estar Betty. Al sacar su bolso Rita se da cuenta de su falta y busca a Betty llamándola asustada, al no obtener respuesta se desplaza a su izquierda, la sigue hasta que esta se detiene asomándose al pasillo oscuro, mirando a través de él, fuera de plano, intranquila, vuelve a la altura de la cama y finalmente mira hacia abajo, donde vemos en contraplano subjetivo picado la caja azul sobre la cama.

Este tercer plano de la secuencia en la que Betty desaparece en continuidad, tiene una duración superior al minuto (1h 48´22”-1h 49´26”). Se prolonga en el tiempo con el objetivo de: subrayar la desaparición de Betty justo en el breve instante en el que al quedar fuera de encuadre accede al fuera de campo. Este breve intervalo de tiempo, casi un descuido, es suficiente para que Betty desaparezca de la diégesis sin una causa o motivo que lo justifique. Ha bastado que la mirada la dejara en fuera de campo un segundo. Esta desaparición repentina contrasta con la duración y planificación de este plano y de los dos precedentes, aumentando la sensación de estar ante un peligro inminente que espera fuera del encuadre. Lo ausente hace presente lo real que desborda la realidad.

Una vez Betty ha desaparecido el mantenimiento del plano logra, además, dilatar el suspense y crear inquietud desde el desamparo de Rita, dependiente de Betty en toda la búsqueda. Por

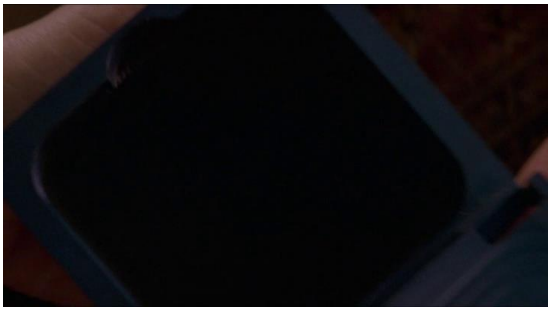
otro lado acentúa el misterio alrededor de la caja azul justo antes de abrirla, porque de la extraña y súbita disolución de Betty en apenas un movimiento ha sido testigo el espectador pero no Rita**.** Estamos muy cerca de tocar lo siniestro desde lo ausente del fuera de campo y la discontinuidad en la representación. La desaparición de Betty tiene lugar en ese fugaz momento en que la mirada no la sostiene, situación que instaura un desasosegante fuera de campo que constantemente se renueva en la representación y que puede sin embargo intervenir en ella haciendo desaparecer un personaje.

Utilizar el infinito fuera de campo como trasunto de lo real que incide en lo verosímil es evidenciar la falacia de pretender traerlo todo a la mirada en una representación sin resto. Es utilizar la propia materialidad fílmica para mostrar sus límites y señalar mediante ellos lo ausente, esa falta que nos atraviesa. En el texto se inscribe lo simbólico y concreto, modificar la construcción de su realidad desde sus límites (fuera de campo y ausencia) es admitir la convivencia con lo desconocido, la imposibilidad de abarcar la totalidad de lo real. Así, la reverberación de la desaparición de Betty es sorpresiva, siniestra y amenazadora. Venimos del Teatro Silencio y ahora resuena su advertencia, en la representación todo es ilusión.

8.2.10. Abertura de la caja azul

Rita abre la caja azul desde un plano subjetivo que abarque la curiosidad climática del espectador, ese querer verlo todo y saberlo todo en el momento preciso (83). Pero lo que encuentra allí bajo la mirada empática de Rita es, junto a las piezas del *thriller*, el vacío de lo real**,** el hueco que deja lo simbólico (84). No hay nada en su interior a lo que aferrarse para dar sentido y anclar la realidad a unas claves que resuelvan el enigma. Es *la mancha lacaniana* del objeto la que viéndole mirar le devuelve la inmensidad de lo real a su mirada ávida, hasta devorarla en ese plano subjetivo que cae sin remisión al abismo (85). El mundo no se sostiene sin la mirada del sujeto y la caja cae sobre la alfombra (86). Rita también ha desaparecido y es el momento de hacer evidente en la representación la sospecha de ese multiverso contiguo en el que las diferentes realidades conviven en el mismo espacio separadas tan solo por una fina espuma cuántica que parece deshacerse ante una mirada atenta.

83



84

85

86

87

88

89

Por ello a partir de la caja (86) un *tilt up* desde el suelo nos muestra la entrada (87): de nuevo la unidad temporal y espacial del plano sin cortes sirve para saltar a otra de esas bifurcaciones donde las diferentes realidades se tocan en un hipernúcleo o punto nodal. Sobre el mismo plano de la entrada aparecerá Ruth (88), la tía de Betty, vestida de forma idéntica que al principio del film, como si el sonido de esa caja azul al caer hubiese llegado desde otra dimensión a sus oídos, pues el contraplano subjetivo siguiente de su mirada delata que no hay rastro de la acción anterior, ni siquiera la caja azul en el suelo (89).

Para hacer más evidentes esos pliegues de espacio-tiempo que se solapan e impregnan a los lugares, desde ese mismo plano vacío de entrada al dormitorio se fundirá a negro, brevemente, para encadenar después en apenas unos *frames* con la visión de otra habitación entreabierta y volver de nuevo a la línea anterior. La realidad es inestable, frágil. Un instante después el *drone* retorna y aquella entrada que apareció ante nuestros ojos reaparece en fundido, titubeante, hasta afianzarse como nuevo espacio. Sobre ese plano la mirada indeterminada avanza, acompañada del *drone* y supera definitivamente el pasillo para traernos aquel cuerpo yacente de Diane en su cama (90). En el plano siguiente aparece el extraño *cowboy* (91) que parece moverse por las dimensiones lynchianas apareciendo entre las señales de sus contactos, ya sean eléctricos (ante el director Adam) o acústicos (*drone*). El

plano vuelve a fundir a negro para señalar, esta vez sí, una elipsis temporal que nos devuelve la visión del cuerpo de Diane ya con visibles síntomas de putrefacción (92). Precedido de otro fundido el *cowboy*, serio, cierra la puerta, mirando en su dirección.

90

91

92

93

Funde a negro y se mantiene esa total oscuridad durante unos diez segundos, en ella resuenan los insistentes sonidos de unos golpes en la puerta que traen la luz a la imagen, disolviendo la oscuridad progresivamente. En el plano aparece Diane sobre la cama casi en idéntica posición pero diferente ángulo (93), Diane es `despertada´ ante la insistencia de esos golpes que sugieren otro nódulo de contacto dimensional, pues resuenan los que realizó la vecina en la secuencia de descubrimiento del cadáver de Diane que yacía en la misma posición. «*Hora de levantarse*» como dijo el *cowboy*.

La muerta, Diane, parece habitar en un bucle al que se accede a través de hipernúcleos y realidades que se tocan con analogías, como en los sueños una imagen lleva a otra por medio de asociaciones subjetivas que incluyen saltos identitarios, desplazamientos y deseos reprimidos. Es en este punto de la película donde se produce la definitiva torsión diegética, que antes, desde lo siniestro, había hecho `temblar´ la representación de la materia fílmica a través de *drones* y superposiciones de planos desenfocados (69) y que ahora va a incluir la transmigración de identidades que voltean la banda de Moebius y los códigos de representación de la propia película. Hemos accedido a través de la abertura de la caja azul al otro lado, la solución al enigma no era lo concreto y la reconstrucción (como proponen los *mind-game films* o los *thriller*), sino que será lo subjetivo y la abstracción.

8.2.11. Final. Epílogo y desenlace (2h 10´30)

8.2.11.1. Epílogo

El desenlace viene precedido de una última secuencia en el Winkie´s que lo reafirma como hipernúcleo espacial. Allí encontraremos a Diane observando la etiqueta con el nombre de la camarera, Betty, que en un nuevo reflejo les sirve café. Allí estará también el hombre de la pesadilla (95), aparentemente envuelto en ella, la llave azul (94) y la pregunta de Diane: «¿*Qué abre*?».

94 95 96

Desde esa pregunta sin respuesta el rostro de Diane funde lentamente con el recorrido nocturno hacia la esquina del callejón, iluminado intermitentemente de rojo. Al superarlo nos encontramos con el mendigo al que nos aproximamos mediante uno de esos característicos *travelling* de subjetividad imprecisa. Este sostiene y voltea la caja azul envuelto por la misma iluminación rojiza intermitente sin fuente justificable (96). El movimiento se detiene en plano medio largo frontal del mismo, antes la hoguera tras él se ha apagado despidiendo un humo negruzco. El mendigo tras envolver la caja en una bolsa de papel la deja caer mirando directamente a cámara. Apelándonos.

Corte y plano detalle de la bolsa ya en el suelo con la caja azul en su interior. De uno de sus lados, aparecen empequeñecidos los dos ancianos del arranque idílico de la película que acompañaron y dieron la bienvenida a Betty en el aeropuerto de Los Ángeles. Brotan precedidos de la reverberación de sus propias risas entre el *drone,* avanzando de forma antinatural hasta salir de plano. Su fantástica irrupción, escalados en este plano detalle es marcadamente siniestra por todos los factores que les envuelven y que arrastrarán con su presencia hasta la siguiente secuencia final (97).

97 98

La imposiblidad de su emergencia nos sorprende desagradablemente; hasta entonces lo siniestro había surgido de la sugerencia, del fuera de campo, de la torsión de la forma fílmica y sus reglas de verosimilitud, pero ahora lo hace desde la manifestación de lo familiar para retorcer lo fantástico hasta lo siniestro. Los espasmódicos movimientos de esos ancianos, incompletos y encadenados en *stop-motion*, sus carcajadas reverberando incesantes…estos ancianos que encarnaban la bienvenida, lo familiar y acogedor, parecen ahora autómatas, materialización de lo siniestro, siendo, en esencia, los mismos. Los ancianos son también repetición grotesca de aquel idílico arranque de la película que ahora cerrarán precisamente como reverso sensacional de aquella. Los sueños inocentes de aquella Betty se han convertido en frustraciones y dolor en Diane, que va a averiguar en breve lo que la llave abre.

8.2.11.2. Desenlace (2h 13´16”)

La siguiente secuencia se desarrolla en el apartamento de Diane y comienza con un plano de la llave azul sobre la mesa que, tras un desplazamiento, conecta con un primer plano de Diane que la mira obsesivamente. El siguiente plano de situación la destaca entre la predominante oscuridad a su alrededor, nos permite apreciar su indefensión y dejadez y establece la posición de la llave en la mesa y la mirada fija de Diane sobre ella. La penetración de la mirada inquisitiva al borde de la enajenación sobre el objeto se remarcará en los planos siguientes por medio del montaje, primero con otro primer plano de Diane con los ojos clavados en la llave y acto seguido, en contraplano, el plano detalle de la llave azul. De nuevo Diane en idéntico primer plano cuyo rostro, comienza a alterarse con esa obsesiva mirada sobre el objeto que corre el riesgo de poder retornársela.

Hasta cinco planos seguidos sostienen desde la mirada `*raccordada*´ de Diane su relación obsesiva con el objeto, *zahir* borgiano que fácilmente puede mudar hasta ceder en su simbolismo, como esas palabras repetidas una y mil veces que pierden el significado y cuando este cae solo queda la evidencia del constructo de la realidad, pero también el abismo de lo real que cubría.

Ya hemos subrayado la importancia de las miradas en Lynch desde donde los sujetos lanzan su imaginario y proyectan sus deseos. En secuencias anteriores hemos analizado las miradas insistentes entre personajes encontrados en planos cerrados sobre sus ojos como vínculo y unión de imaginarios que lanzan la acción (Betty-Rita) o de deseos de éxito que no llegan a cumplirse: estrellato y amor (Betty-Adam).

Pero el encuentro de la mirada con un objeto es otra cosa porque él solo puede devolvernos la visión, el objeto solo lo sostiene el sujeto y esa obsesión inquisitiva de quien mira puede ser refractaria, provocando un intervalo de extrañamiento, *la mancha lacaniana*, que de persistir desemboca en delirio. A ese delirio accede Betty con esa mirada obsesiva ante el objeto, la llave, que acaba cediendo como símbolo y promesa de resolución utilitarista.

99 100

Esta llave azul (99), que remite a la que abrió la caja del mismo color, conserva de ella el azul, pero no la forma, y merece un comentario aparte. No es aquella llave, pero podría serla o, al menos, realizar su función hipernuclear de saltar las tramas o dimensiones abriendo la caja u otro objeto análogo. Esa nueva llave azul se nos muestra en un inserto (100) que según el MRI se utiliza para destacar un objeto de importancia relevante en el devenir narrativo. Esta llave azul nos sirve de ejemplo para comentar que esa ambivalencia formal entre continuidad/discontinuidad narrativa con respecto al espacio-tiempo del MRI, se extrapola también a los objetos y personas que los habitan, como si fueran variaciones cuánticas de ellos mismos que funcionan de manera análoga a la de los sueños, es decir como abstracciones a partir de condensaciones y desplazamientos de su referente original.

Lynch simula dar pistas constantemente que nos incitan a la búsqueda de sentido habitual, pero cuando este parece estar cerca de cerrarse y concretarse, algo lo reabre, disolviendo de nuevo sus nódulos. Esa llave del mismo color azul pero diferente forma respecto a la que abre la caja, es un buen ejemplo de ello y de la carga que portan algunos objetos en Lynch.

101 102 103

Esta fijación de la protagonista con el objeto (101, 102, 103) la interrumpe momentáneamente una nueva aparición de los golpes en la puerta, Diane se vuelve alerta en dirección a la misma. En el plano siguiente vemos a los dos ancianos empequeñecidos invadiendo su espacio, accediendo al apartamento por el hueco de la puerta trayendo consigo sus horribles carcajadas. A su invasión se inserta un plano cerrado sobre el ojo de Diane (104), detalle significativo, teniendo en cuenta el uso que ha hecho Lynch de estos planos anteriormente. Esa mirada perdida ya no encuentra a nadie.

A continuación los ancianos rebasan del todo la entrada, mientras los golpes insisten. Es entonces cuando volvemos a ese ojo obsesivo y melancólico, que vaga y se deja llevar

adormilado al lado del delirio. Se trata de un plano cerrado del ojo de Diane que se mantiene unos veinte segundos. *«¿Qué abre?* (*la llave*)*»* había preguntado antes.

104

104B

104C

Sobre ese ojo entrecerrado se proyectan los ecos de un inquietante fuera de campo que avanza entre las carcajadas histriónicas de los ancianos y los fogonazos lumínicos de fuente indeterminada, mientras los golpes sobre la puerta insisten (104B, 104C). Las llamadas anteriores de los mismos golpes la encontraron muerta o dormida, son hipernúcleo sonoro. Todo en ese avance en fuera de campo siniestro amenaza con hacerse presencia, para ello necesita una mirada enajenada, que revertida desde la obsesión haya renunciado a lo simbólico, abriendo el paso a lo real. En esa punzante sensación de retorno, de siniestra repetición, encontramos una ralladura, un mal ensamblaje en ese plano espacio-temporal, como si a fuerza de recorrerse en bucle las fricciones produjeran asincronías en su materialidad. Nos referimos a las carcajadas de los ancianos que ascendiendo se entremezclan ya con los gritos enloquecidos de Diane cuando esta aún permanece adormilada en ese plano (104C), sonidos anticipatorios del desborde y la locura unos segundos antes de que acontezca.

En el plano general siguiente en el que Diane huye despavorida, retumba el *drone* con un sonido similar al de un trueno a la vez que la luz indeterminada restalla. El siguiente será ya el de los ancianos invadiendo a tamaño real el plano subjetivo de Diane, dirigiéndose hacia ella. El montaje entonces se acelera en alternancia entre planos y contraplanos de Diane y su mirada, que trae a esos ancianos a la realidad de su tamaño acompañados siempre de la relampagueante iluminación azul entre intervalos de total oscuridad y del desaforado *drone*, mientras la cámara en mano ha roto el estatismo previo. Lo familiar se ha vuelto siniestro, aquellos ancianos que le dieron la acogedora bienvenida retornan de aquella catálisis y son ahora encarnación violenta de su delirio provocándole la huida y el suicidio (105, 106).

105

106

Hay en toda esta secuencia final una planificación que implica el pleno conocimiento de los entresijos de representación de lo siniestro de su director, de hacer de lo ausente un eco horrible, un familiar retornado que nunca se cierra al sentido. El indefinible histrionismo de los ancianos envueltos en carcajadas y gestos (105) parecen desbarrar desde lo afectuoso, de la risa se ha pasado a la carcajada incesante y sin motivo. Sus movimientos espasmódicos que no parecen humanos, sino más propios de imperfectos mecanismos o autómatas, son además irreconducibles a una significación, sus rostros oscilan entre muecas y gritos y sus brazos se acercan sin tocar nunca a Diane. Finalmente, Diane, enloquecida y desesperada saca un revólver de la cómoda y pone fin a su vida sobre la cama, quedando en una posición similar a la del cadáver. El pistoletazo acaba con todo, el sonido y los ancianos desaparecen inmediatamente mientras un humo la envuelve y los relámpagos azulados la rescatan a golpes de la oscuridad total.

Y de ahí al epílogo, que, en contraste con la secuencia anterior, permite adivinar cierta paz en las imágenes pausadas y lastradas por el tema sonoro principal que sugieren otra constante en Lynch, sobre la que ya incidimos en *Twin Peaks: fuego camina conmigo* y será aún más explícita en su siguiente película, *Inland Empire*, el tema de la liberación final, en este caso de Betty.

Desde el dormitorio de la suicida Diane se solapan en fundido encadenado, al igual que en el desenlace de *Inland Empire*, diferentes capas de imágenes: del rostro del mendigo demiurgo pasamos al de la ciudad mientras suena el tema principal, y sobre esta, translúcida, aparece Betty y poco después Rita, rubia, junto a ella, en actitud cómplice y feliz (107). Las imágenes se sobreponen en capas unas a otras y de sus rostros descontextualizados sobre la ciudad nocturna se forma la imagen del escenario del Teatro Silencio, bajo una iluminación azul esmerilante en la que resalta el predominante rojo de sus cortinas. Sobre ese escenario la película se cierra con la única espectadora de pelo azul (108). «*Silencio*» dice susurrante antes de fundir a negro.

107

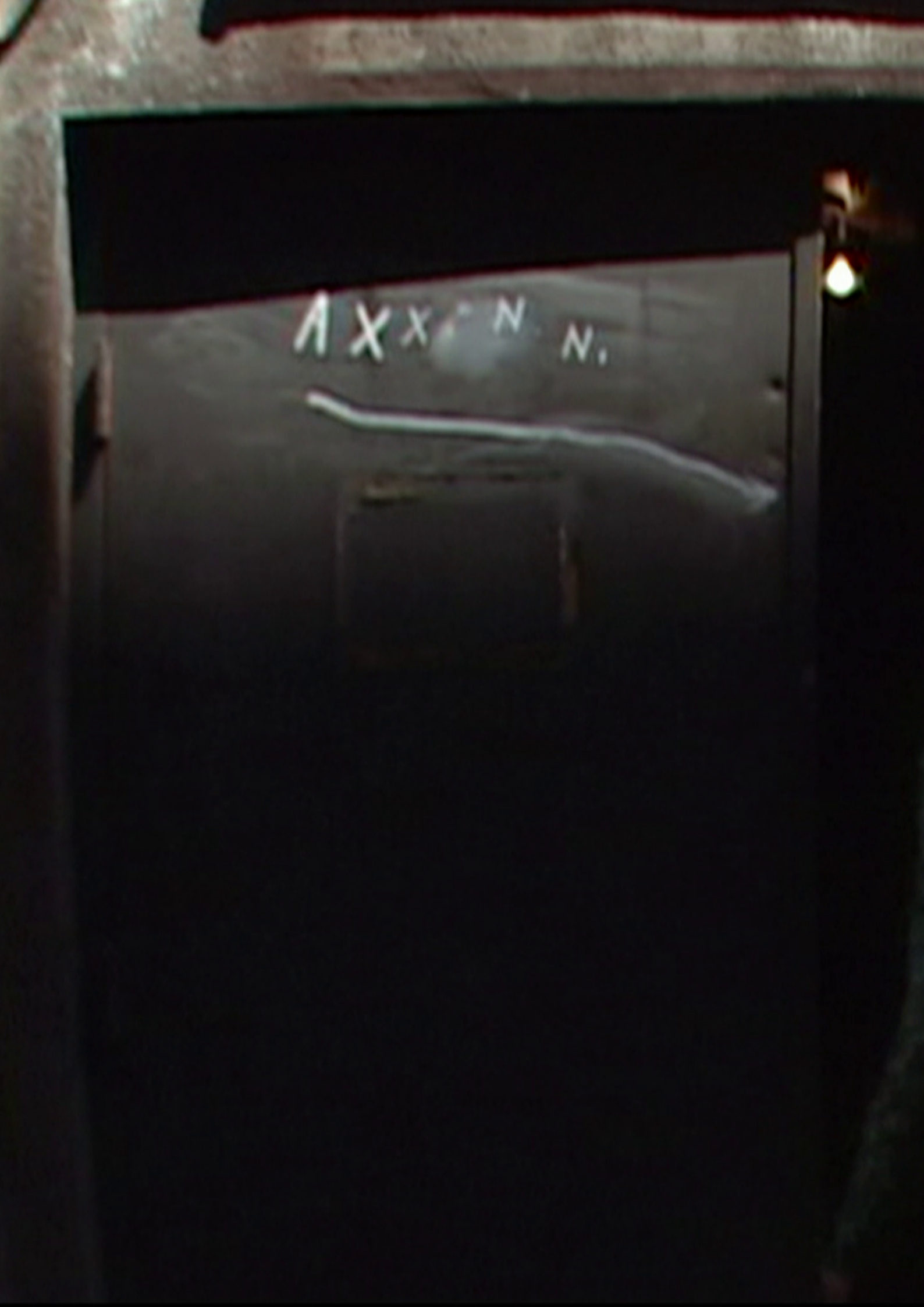
108

Notas al capítulo octavo

1. Esta carga los emparenta en ocasiones con la que adquieren los objetos-memento en las películas de Fritz Lang.
2. Rememorar es traer a presente algo concreto, algo oculto, olvidado en la memoria.

CAPÍTULO NOVENO

La representación de lo siniestro en Inland Empire (2006)


A X X N N.

9.1. «El mundo es lo que vemos de él»

Hacemos aquí una referencia a la cámara Sony PD150 con la que Lynch grabó la película en formato de vídeo digital, ya que esta elección condiciona su particular textura que la aleja de la perfecta definición de los estándares cinematográficos habituales de la industria y es ya un posicionamiento indicador del tipo de cine que va a desarrollar su autor alejado de ella. Esta cámara le otorga una amplia libertad de movimientos. «Para mí lo más importante de esta película es el hecho de que la he filmado con esta cámara. Me permitía estar cerca de Laura Dern» (Lynch en Cahiers du Cinema, 2008: 8-11). Los primeros planos de Laura Dern, aunque no solo de ella, son una constante en el film, mediante ellos Lynch subraya la mirada y la posición nuclear del espectador como sujeto único en la interpretación de sus películas. En palabras del propio Lynch: «El mundo es lo que vemos de él. Una vez más, eso nos remite al espectador» (2008: 8-11).

9.2. La visita. Secuencia tipo (8´20”-17´30”)

1

2

En la introducción a la secuencia tipo La nueva vecina irrumpe caminando en plano medio frontal, precedida por un *travelling* de retroceso que sigue su movimiento (1, 2), advertimos una cierta distorsión en la imagen provocada por la aberración de la lente, mientras el personaje gesticula de forma exagerada. La impresión es que esta mujer emerge de ninguna parte, sin embargo, será la encargada de lanzar la historia.

El sonido ambiente recoge el de sus tacones y el viento que, bastante pronunciado, no es acorde con el del lugar. La iluminación natural del día y la notable inestabilidad cámara en mano con que se rueda el trayecto contribuyen a crear esa atmósfera entre doméstica e irreal que rodea la presentación del personaje. Finalmente alcanza la entrada a una casa, llama al timbre pero la puerta está abierta y accede al interior.

El primer plano desde el interior de la casa nos presenta a la protagonista tras casi diez minutos de película, se trata de Nikki (Laura Dern), a la que vemos desplazándose en segundo término enmarcada a través de los cristales hasta llegar al recibidor. Es interesante este plano de presentación de la misma, que lejos de ser un plano objetivo exterior, parece corresponder a una de esas miradas inquietas y etéreas de Lynch que surgen en el interior de los hogares, generalmente entre sus pasillos o entradas, a medio camino de las habitaciones y puertas entreabiertas rastreando en ocasiones muy cerca de las paredes, como si transpirara entre ellas la palpitación de algún secreto.

En esta ocasión, el plano comienza muy próximo a una de esas paredes (3, 4) hasta el punto de percibir claramente la aberración óptica del marco, su desplazamiento panorámico es lento, a su derecha, siguiendo a Nikki que aparece ya atrapada entre corredores, encuadres y cristales de una casa lujosa. El *drone* ensamblado al extraño sonido del viento de la secuencia anterior se vale de él para presentarse apagado y en cierta continuidad, la variación es mínima pero contribuye al clima de desasosiego general.

3

4

Nikki, alejada de la entrada da la orden y el mayordomo permite la entrada al hogar a esa *nueva vecina,* tal como ella se presenta. Nikki abandona el último de sus contraplanos por la derecha del encuadre para compartir espacio con la recién llegada en plano conjunto (5).

5 5B

Este plano que se mantendrá sin cortes, durante casi un minuto, transmite la frialdad de la presentación y las antecede en la entrada al salón, sirviendo, a su vez, de plano de situación (5, 5B). Sin embargo, el constante uso de la cámara en mano, su alejamiento, así como el oscilante movimiento de avance para reencuadrarlas sentadas en la salita, siguen sugiriendo la presencia de un testigo externo en el interior del hogar.

La conversación entre ellas es aparentemente banal en su inicio, está resuelta en plano/contraplano engarzado por la mirada y respetando el eje de acción. Pero hay una sutil diferencia; los de Nikki son estáticos en plano medio corto mientras que los de La nueva vecina son algo más próximos y rodados cámara en mano presentan una leve oscilación (1, 2). La conversación es interrumpida por el servicio de la casa para servir el café, en un encuadre conjunto frontal y estático que contrasta con el plano detalle del escanciamiento del café, rodado también cámara en mano con un notable temblor. La dilatación de toda esta acción, con la repetición de planos medios de las protagonistas y esa alternancia entre estáticos y otros visiblemente nerviosos, antecede el giro que va a tomar la conversación entre ambas.

Tras probar el café volveremos a la fragmentación de la acción en plano/contraplano, pero si bien la escala, ángulo y firmeza del de Nikki se mantiene, el de su invitada aprovecha un primer plano en el que esta degusta el café para instalarse en esa proximidad, que además no la encuadra perfectamente. La conversación deriva hacia el papel en una película de la que Nikki espera respuesta para saber si será su intérprete, La *nueva vecina* le predice que el papel es suyo y la somete a una serie de preguntas sobre él. Tras una pausa incómoda esta inicia un relato sin aparente conexión con la trama, sostenido en continuo primer plano. La narración trata sobre un viejo cuento acerca de un muchacho que abre una puerta y genera un reflejo de sí mismo al pasar al otro lado, un doble, por el cual el mal cobró vida y lo siguió (6). Tras la perplejidad de Nikki La nueva vecina repite el relato pero introduciendo una variante, esta vez se trata de una muchacha, la enunciación aprovecha el primer apoyo en el plano de reacción de Nikki para aproximarse ligeramente, aún más, al rostro la narradora, aumentando su deformación en este segundo cuento y haciendo todavía más histriónica su ya exagerada gestualidad (7).

6

7

Vamos a transcribir la totalidad de esta segunda variante narrativa que tiene a la muchacha como protagonista, porque apuntará aspectos interesantes que merecen comentario. «*La muchacha se encuentra sola, dentro del mercado, como a medio nacer, pero no era dentro del mercado sino en el callejón de detrás del mercado, ese es el camino al palacio, pero usted no puede recordarlo, la mala memoria le llega a todo el mundo…*».

Esta segunda narración es destacable por diversos factores:

Nos trae a la memoria la secuencia del relato pesadillesco en el *Winkie´s* de *Mulholland Drive*, aquella la consideramos secuencia tipo de la misma y podríamos hacer lo propio con la que nos ocupa respecto a *Inland Empire*. Ambas lanzan narraciones en las que el orden simbólico de la palabra no puede calmar la ansiedad, pues traen experiencias desde el lado de lo real, uno desde el inconsciente onírico y otra desde una posible locura cuyo síntoma, como veremos, es la dificultad para reconstruir la causalidad y ordenar el tiempo en una línea narrativa.

El tema de la narración no deja de ser sorprendente en dos películas que precisamente quiebran las líneas narrativas del cine hegemónico, de su forma específica de narrar por medio de la representación. Las historias que cuentan estas secuencias-tipo, articuladas desde la palabra de alguien que narra son, sin embargo, coherentes con las derivas disnarrativas que propone su autor: es desde la palabra que no colma, que no puede traer la totalidad de las sensaciones ni la angustia de sus protagonistas, desde donde se justifica que la imagen exceda sus costuras narrativas para ser experimentadas de modo subjetivo, como abstracciones sin un sentido determinado. Sus protagonistas nos envuelven en su mismo viaje interior.

En *Mulholland Drive* es el sueño del cadáver de Diane el que vaga entre identidades en busca de un deseo perdido, en *Inland Empire* la identidad de Nikki se disuelve en la alterada causalidad de la narración. Ambas protagonistas vienen precedidas de estas secuencias-tipo que condensan la esencia de las películas precisamente en lo que niega la voz y la palabra, pues asistimos a la misma incapacidad de estos narradores (el soñador del Winkie´s y La nueva vecina) para articular sus sensaciones sobre un esqueleto narrativo que condense y de cuenta de la experiencia. En esta segunda narración de La nueva vecina se apela a la propia Nikki, ya que además del cambio de sexo del protagonista de la misma, el relato adquiere una ambigüedad interrogativa de desvelamiento o confesión que la incluye en el montaje

mediante el inserto de sus planos de reacción, al contrario que el cuento del muchacho, que se había narrado exclusivamente sobre el primer plano de La nueva vecina. El cuento de la muchacha anticipa y concreta mucho acerca de la trama de Nikki y el tema del doble que generará al cruzar un umbral que estará detrás del callejón del mercado, por el cual la veremos acceder al reverso dimensional del decorado en el set de rodaje. La semblanza con la pesadilla de *Mulholland Drive* y esos callejones traseros que son pasajes y reversos a otras realidades escindidas es evidente.

Sobre la narración hay que destacar que, temáticamente, trata todos los arquetipos siniestros y los proyecta sobre la película: la identidad, la escisión en el doble, la maldad que se desata desde el otro lado…cuentos que evocan el romanticismo alemán y los relatos de E.T.A Hoffman de los que *El hombre de arena* (*Der Sandman*) sirvió de ejemplo a Freud para exponer los síntomas de lo siniestro, o películas como *El estudiante de Praga (Der Student von Prag,* Paul Wegener, 1913). En el cuento de La nueva vecina tenemos además en el personaje de El fantasma (8) al particular feriante extranjero, trashumante e hipnotizador que, poseedor de secretos arcanos y dueño de un nómada circo polaco, está estrechamente relacionado con la maldición gitana `4-7´ que sufre la película. Nikki deberá asesinarlo para liberarse de la maldición.

8

9

Lynch añadirá al relato sobre lo siniestro una forma disnarrativa para desatarlo en una representación no ordenada por la causalidad. Para ello es preciso renunciar a la reconstrucción del tiempo, desmembrado en fragmentos, y ceder a la asociación libre de las imágenes. Nada que ver con la propuesta de reconstrucción convencional de los *mind-game-films.*

Tema, el del tiempo y la causalidad, al que se hará referencia insistentemente en la película y en la secuencia que nos ocupa, cuando La nueva vecina, tras la narración de la muchacha, añada frases relativas al tiempo y a su forma de ordenación, la memoria:

> «Usted no puede recordarlo, la mala memoria le llega a todo el mundo…».
>
> «Yo no consigo recordar si es dos días después o si es ayer…».

> «Supongo que si fuesen las 9:45 creería que es más de medianoche…por ejemplo, si hoy fuera mañana usted ni siquiera recordaría que tiene una factura por pagar. Los actos tienen sus consecuencias y aún así existe la magia».

Todo este diálogo condensa y avanza el devenir de *Inland Empire* y convierte a su narradora (La nueva vecina) en una especie de visionaria capaz de saltar en el tiempo a cambio de una excéntrica locura que, al igual que la de Louise Banner, de *Mulholland Drive* advierte a Nikki de un peligro. Los locos o soñadores tienen la facultad de exceder o mutar lo simbólico siendo más permeables a los pliegues y agujeros de lo real. Una de las claves de *Inland Empire* es el intervalo espacio-tiempo, la causalidad que salta de sus goznes arrastrando identidades.

> Los intervalos de tiempo, son dioses minúsculos, para los griegos un intervalo era un demonio […]. El demonio por definición es el salto […]. Hay una lucha entre el Todo del tiempo y los intervalos de tiempo. Los presentes variables se lanzan a la guerra porque rehúsan ser partes del Todo del tiempo. ¿Qué pasa cuando los presentes variables se revelan? […]. Hamlet: "El tiempo salta de sus goznes". Cuando los presentes variables se rebelan contra todo el tiempo, en ese momento, el tiempo salta fuera de sus goznes, es decir que la inmensidad del pasado y del futuro ya no hace un círculo (Deleuze, 1983: 7).

Así, Nikki tendrá que mirar insistentemente a través de agujeros y dobleces en la tela del espacio-tiempo armada con un reloj de pulsera, abrir los ojos en Polonia, verse escindida como doble desde detrás del decorado, en la pantalla, en la senda nocturna…De ahí la fundamental importancia de la relación de la mirada y la identidad en Lynch. Por eso esta secuencia tipo de *Inland Empire* terminará con La nueva vecina, quizás uno de esos demonios de los que habla Deleuze, invitando a Nikki a compartir su plano subjetivo (10). Porque cuando el tiempo y la palabra ceden y la narración cae, solo queda la mirada: *«Si fuese mañana usted estaría sentada justo allí» «¿lo ve?»*.

10

11

9.3. El set de rodaje. El reflejo del doble a través del hipernúcleo (A. 27´35"- 29´30" /B. 57´36"- 1h 03´)

A continuación vamos a unir dos momentos ubicados en dos secuencias diferentes y separadas por casi media hora de metraje. El motivo es que ambas constituyen un encuentro de miradas escindidas en la visión del doble sobre un espacio hipernuclear que conecta dos dimensiones que se tocan a partir de un reflejo de Nikki. Tal como avanzó el cuento de La nueva vecina en la

secuencia anterior, ese doble de Nikki surge al transitar por un no lugar lynchiano, ese «*callejón detrás de del mercado*». Dentro de esta secuencia del ensayo en el set vamos a escoger el metraje que va desde el minuto 27´35” al 29´30”, pues es en el que se manifiesta una de las dos caras del doble siniestro que conectaremos con su complementaria, la que transcurre después del 57´36” al 1h 03´ en el mismo lugar y desde el contraplano antes negado de la mirada disociada. Llamaremos a la primera secuencia, Secuencia A (27´35-29´30´´) y a la segunda, Secuencia B (57´36”-1h 03´).

9.3.1. Secuencia A (27´35”- 29´30”)

El primer eco de ese encuentro se origina en el set de rodaje, lugar que devendrá hipernúcleo o punto de conexión donde dos realidades se rozan en el mismo espacio pero en diferentes capas dimensionales sin llegar a conectarse. Los protagonistas ensayan la lectura interpretativa del guion cuando uno de ellos adivina una presencia en el fondo del hangar repleto de decorados de la película que simulan frontales, fachadas y entradas de la casa de *Smitty*. La interpretación de los actores (Devon y Nikki) se interrumpe en la frase de guion de Nikki: «*mira en el otro cuarto*», en ese momento Freddy cree ver a alguien en el set (12). La enunciación en respuesta a esa posible presencia salta a un plano conjunto a sus espaldas y se vuelve inestable, al contrario que los planos anteriores de esta secuencia, transmitiendo cierta indefensión. La cámara se reposiciona para poder seguir en *travelling* de retroceso el avance frontal de Devon hacia ese decorado sin iluminar (13).

12

13

Tras un plano que contextualiza la oscuridad de ese decorado incompleto en que se va a sumergir Devon, pasamos a otro que vuelve a anclar su posición para darnos un encuadre conjunto con otra particularidad; sus apenas cuatros segundos de duración están marcados por un zoom de aproximación inédito en la representación (14), otorgándole una pregnancia especial e inquietante ya que, por primera vez, esa supuesta presencia responde desde el contracampo de ese *otro lado*, sosteniendo las miradas de los otros.

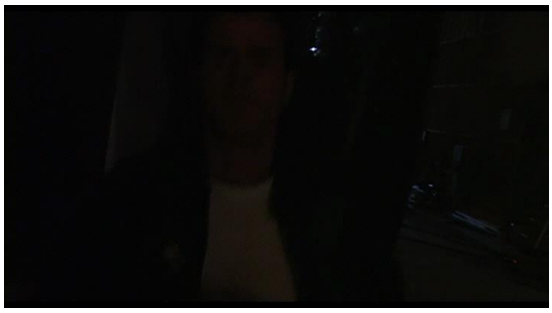
14

De ahí pasamos por corte a un plano en negro, al cabo de un par de segundos Devon aparece por la derecha de su encuadre (15) y se escucha el sonido de unos tacones en fuera de campo alejándose, que indican que, efectivamente, hay alguien allí y que además está relativamente próximo a él. Este, mediado por planos subjetivos, alcanza la puerta de un decorado que simula la entrada a una casa, pero antes de llegar a ella se inserta un plano en *travelling* de seguimiento en frontal de Devon (16), que se repetirá más tarde con ligeras modificaciones (en la secuencia B) y que servirá para puntuar de nuevo la coincidencia espacial de dos acciones que aparentemente separadas en el tiempo chocan en uno de sus pliegues dimensionales.

Deconstruimos a continuación los planos que, a través de Devon, nos muestran el espacio de este set y sus decorados en casi total oscuridad (Secuencia A), porque luego encontrarán su correspondencia en los contraplanos de Nikki cuando esta atraviese ese callejón del mercado y acceda al set (secuencia B). «*Ha desaparecido de donde es casi imposible*». Afirma Devon a su vuelta tras no encontrar a nadie.

15

16



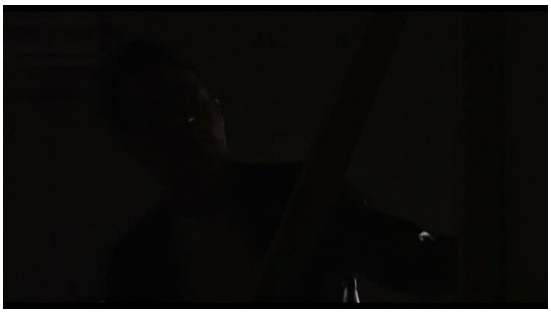
17

18

19

20

21



22

23

24

25

26

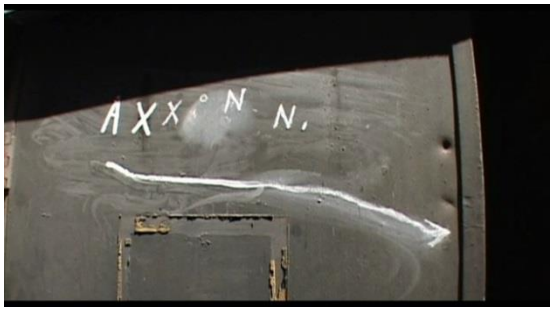
9.3.2. Secuencia B (57´36”- 1h 03´)

La secuencia B va a traernos la mirada desde el contracampo negado en la primera. Esta separación encaja con la representación del reflejo generado por el doble, tal como vaticinó La nueva vecina: *«El callejón detrás del mercado, pero usted no puede recordarlo…»*. La maldición acontece cuando la protagonista, desdoblada en su mirada, es incapaz de ordenar la causalidad que la precede, su memoria. A continuación veremos cómo la representación en Lynch se ancla una vez más en la mirada no solo para hacer saltar al doble por medio de ella, sino para enfrentar dos tiempos plegados sobre un mismo lugar que provocan una escisión identitaria. A partir de este punto de torsión (hipernúcleo) los personajes se entremezclan

desde dos líneas narrativas, la secuencia B ofrecerá el contraplano negado de la que sucedió antes (Seuencia A) en el mismo tiempo y lugar, el set de rodaje. La importancia de la mirada en Lynch se corresponde con el concepto de contraplano diegético o reactivo (MRI) (Palao, 2012).

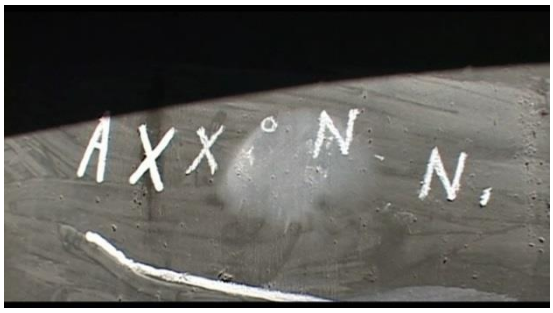
> La propia dialéctica del contraplano ejerce de delegación en la diegésis de la mirada del espectador que es convocado a identificarse con ella. De hecho, es en este nivel donde el cine postclásico transnacional se ancla en el campo de gravedad del MRI. [...] Creo que un buen ejemplo de ello es la película más obscura de los últimos tiempos: *Inland Empire* (Lynch, 2006) Pese a lo intrincado de su trama [...] lo que la aleja de ser una propuesta al margen del MRI (es decir "experimental" o vanguardista") y la convierte en una deconstrucción del modelo dominante son esos primeros planos de Laura Dern (encarnando a cualquiera de los personajes que interpreta en el film) cuyo rostro de extrañeza le sugiere al espectador que la suya no es inmotivada (Palao, 2012: 102).

27



28

29



30

31

32

33

34

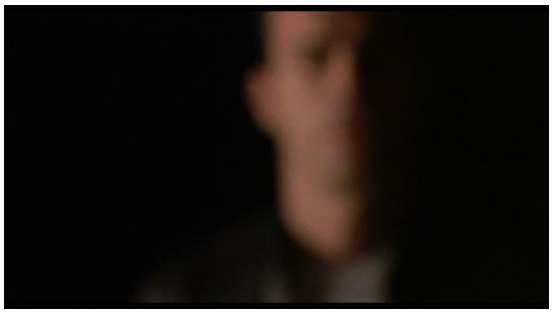
La secuencia (B) viene inmediatamente precedida de otra que tiene lugar en ese callejón detrás del mercado. Nikki lee unas palabras que nada significan: *Axxonn*. Estas letras enmarcarán las entradas traseras que conectan diferentes dimensiones a través de pasajes descontextualizados, no lugares, que obvian las limitaciones del espacio y del tiempo y de cualquier ordenación de la realidad.

Nikki es atraída por esa entrada y en su tránsito Lynch remarcará el salto dimensional a través de la representación. Esa llamada del objeto al sujeto que cautiva su mirada se sugiere mediante un plano/contraplano entre la mirada de Nikki y la visión que le devuelve esa entrada. La fuerza de la llamada de este montaje que enfrenta planos cortos de la entrada y de Nikki (28-32) es mayor al venir precedidos del plano fijo de larga duración de la protagonista aproximándose hasta primer término. Encontramos sin embargo un plano (30) que nos remite de nuevo al uso que hace Lynch de esa cámara en mano de flotante subjetividad, que desliza una invisible presencia que espera agazapada a manifestarse y que puntúa la atmósfera con una sensación de vigilia siniestra. A ese plano (30) no sabemos si darle el calificativo de subjetivo desde Nikki, o si bien pertenece a ese otro `algo o alguien´donde me veo viéndome mirar, la mancha, u objeto a lacaniano. Es un plano breve pero sutilmente intercalado en un juego de miradas, introduciendo la posibilidad de otra presencia que insiste en esa llamada a Nikki para que atraviese el umbral y genere su reflejo.

Por entonces el sonido del viento ha degenerado en un *drone*, a continuación (32) vemos un movimiento ralentizado sobre la imagen de la puerta, mientras el plano subjetivo de Nikki (34) de su entrada al lugar coincide con un fuerte golpe sonoro que marca el paso de ese umbral y que se mantiene acompañando esa mirada inestable y borrosa devorada por la oscuridad. Posteriormente asistimos al *paso* del intervalo. El *drone* remite y un destello de luz muestra fugazmente a Nikki descendiendo por unas escaleras (35). En el plano siguiente, sobre negro, surge una imagen borrosa (36), un reflejo, que se irá concretando en Nikki hasta alcanzar el primer plano (36B) y cuya mirada reclama ya un fuera de campo del *otro lado,* que obtendrá de la secuencia (A). La protagonista se descubre extrañada de sí misma, escindida en otro tiempo y otro cuerpo. Memoria e identidad, la causalidad se resquebraja y surge la duda acerca de la realidad.

35 36 36B

Ahora podemos ubicar retrospectivamente la secuencia anterior (A) y darle entidad a aquellos planos que parecían connotar una mirada ajena. El paso y la elipsis entre dos mundos que se tocan justo en ese instante en el mismo espacio sin llegar a compartirse, se remarca cuando Nikki abandona el plano y sobre esa misma oscuridad se concreta la imagen de Devon (37, 37B) llegando desde el mismo *lado* siguiendo las reglas del *raccord*.



37 37B

Poco después Nikki, al comenzar su huida, toma dos direcciones diferentes generando un reflejo simétrico que destaca entre tanta oscuridad (38). En esa huida los pasos de Nikki generan un ruido de tacones que sí llegan al *otro lado* del que viene Devon. El sonido, quizás por traernos el fuera de campo, parece más permeable a filtrarse y alcanzar la otra dimensión, como ya vimos con los sonidos de golpes en la puerta en *Mulholland Drive*.

38

Desde ese momento, la secuencia (B) será una casi total correspondencia desde el contraplano respecto a la anterior (A). Una vez atravesado el umbral donde se formaron las imágenes borrosas de Nikki y Devon el encuentro se disuelve. Ambos han recorrido el mismo espacio y deberían estar uno frente a otro cuando ella grita el nombre de Billy (el que corresponde a

Devon en la película que ruedan) con lo que se sugiere que a partir de ese reflejo Nikki se ha escindido y confundido con Susan (su papel en la ficción metacinematográfica).

Nikki abre la puerta de un decorado y se encuentra con el interior de una casa, su espacio bidimensional en el set le ha dado acceso a otro tridimensional. Esta vez la visión del rostro de Devon a través de la sucia ventana (39) tiene su contraplano en el de Nikki (40). Sin embargo, las miradas perfectamente emplazadas y *raccordadas* no llegan a encontrarse. El *drone* decrece y la mirada de Nikki nos trae el contracampo de otro lugar a cielo abierto que se funde con el del set hasta estabilizarse definitivamente en ese exterior soleado. La maldición se ha desatado definitivamente solapando espacios, causas e identidades en la dualidad identitaria de Nikki, incapaz ya de distinguirse.

39

40

El director ha representado en estas secuencias los dos lados de la mirada del cuento clásico de la escisión en un doble siniestro, otorgándole el lugar que solo el cine puede darle a través del emplazamiento de la mirada en el espacio. Lynch, valiéndose de una de las bases primordiales del MRI, el *raccord* de mirada que sutura los planos en montajes y crea una continuidad y espacio habitables para la inmersión narrativa del espectador, abre un resto a lo siniestro al no encontrarse sus miradas. Una vez más el MRI es límite en la representación de lo siniestro pero también referente imprescindible para sugerirlo valiéndose precisamente del desvelamiento de sus códigos. Por ello, Lynch asocia a lo siniestro la ruptura narrativa, el despedazamiento del tiempo y del espacio y con él el derrumbe psicológico del sujeto delirante, incapaz de sostenerse.

9.4. La realidad de Nikki se desdobla (51´57”)

9.4.1. Introducción a la secuencia

Uno de los momentos más desconcertantes de la película lo vamos a experimentar compartiendo con Nikki su primera confusión de identidades y realidades. Antes se nos ha informado del inicio del rodaje y del cortejo entre bastidores de Devon a Nikki. Así, antes de ese desconcierto de Nikki, en el minuto 44´43” asistimos a una secuencia que irrumpe *in media res* en la que los protagonistas mantienen un diálogo en el interior de un salón que como

espectadores no sabemos si situar en la trama principal de la película o en la ficción metacinematográfica que se desarrolla dentro de ella[1]. Hasta que en un momento determinado del diálogo ella accede a la propuesta de tomarse una copa, pasa al salón y se inicia una melodía extradiegética instrumental de clásicos tintes melodramáticos. Es mediante este indicador por medio del cual la duda interpretativa del espectador, acerca de la pertenencia a una trama u otra de la película, se decanta sobre la metacinematográfica.

A partir de ahí se desarrolla un diálogo que deja en evidencia el género desde el montaje mediante los planos/contraplanos utilizados, cada vez más cerrados sobre sus miradas. El plano siguiente nos trae el fuera de campo anterior mostrando el equipo de rodaje del film y la voz del director: «*corten*» (41).

41

Tras esta secuencia, las siguientes afianzan la línea argumental del rodaje de la película y asistimos a los entresijos de su preparación. Finalmente, Devon corteja a Nikki en el *backstage*, ella acaba por mostrarse receptiva, iniciando la infidelidad que desata la maldición. Tras varias secuencias en la misma línea narrativa nos hemos acomodado en la trama del rodaje del film, esto incluye otra secuencia a partir de un plano medio del director dando la orden de «*acción*» mientras mira por el visor de la cámara. Es esta una curiosa delegación de la mirada mediada, un juego de espejos en el que, desde la pantalla, vemos al director de la película dentro de la película que frente a nosotros observa por su visor para capturar la ficción, mientras el meganarrador hace lo propio con él. Reflejos que, como el film, remiten a otros reflejos, capas de una *mise en abyme* evocadora que observa desde el fuera de campo (42) y difumina los límites de la realidad y la ficción.

> En el momento en que el sujeto gira la cámara hacia sí mismo. En este mundo en que el ojo escindido mira hacia el ojo del sujeto, se alcanza una objetividad subjetiva, cuyo bucle constituye la única objetividad posible. Es en este momento que el sujeto se convierte él mismo en imagen (Català, 2009: 75).

42 43

Tras este plano del director volvemos al rodaje del melodrama, marcado además por su tema introductorio, reproduciendo con multitud de planos detalles una escena amorosa entre Billy y Sue. La voz del director en *off* da la señal de *«corten»* mientras el último plano detalle se detiene en los ojos de Nikki mirando a Devon. En Lynch ese tipo de planos cerrados sobre la mirada del sujeto preceden a una alteración o caída de la realidad que este percibe.

9.4.2. La irrupción de lo siniestro (51´57”)

Con esta breve introducción contextualizamos la parte que nos interesa acerca de la representación de lo siniestro, que situaremos desde el minuto 51´57”. La secuencia se inicia con un plano rodado cámara en mano que sugiere una mirada distraída que desciende finalmente para mostrarnos a Nikki y Devon sobre el mismo *set* de rodaje, pero esta vez la penumbra es acusada y no escuchamos el *leitmotiv* melodramático, interrumpido abruptamente. Los protagonistas mantienen una conversación ambigua, ya que podría estar justificada desde las dos líneas narrativas, la realidad de Nikki-Devon y la ficción representada por Susan-Billy.

El arranque *in media res* de la acción podría estar justificado en el rodaje de la ficción, pero a esa ausencia de los indicadores anteriores se une la cámara oscilante y desenfoques puntuales sobre Nikki, mientras el *drone* reaparece sutilmente. Toda está inmersión previa en la trama del rodaje que hemos comentado tiene su razón de ser en el momento climático de esta secuencia; Nikki en primer plano y con una desasosegante iluminación expresionista, declama angustiosa ante Devon que su marido ha descubierto su infidelidad y les matará. En ese momento tras el contraplano de Devon, Nikki cambia de actitud, ríe y afirma incrédula sobre su diálogo: «*Dios, pero si parece el diálogo de nuestro guion…*».

Es la primera ocasión en la que Nikki va a mezclar sus personalidades de esta manera, el plano se mantiene sobre ella en contrapicado (44), resaltando su inestabilidad cuando la voz del director surge del fuera de campo: «*corten…¿qué pasa aquí?*». Tras un inserto de Devon, vemos a Nikki retroceder asustada, la enunciación aprovecha para acercarse a ella y elevándose ligeramente, reencuadrarla con una notable oscilación (45). Lo único que encontrará la horrorizada Nikki es el objetivo de la cámara del *set* que le responde devolviéndole la mirada.

44

45

La quiebra es patente y la duda interpretativa surge de repente en la palabra que comunica el sujeto escindido (Nikki/Susan) y que diverge de la realidad contemplada. Por eso Nikki apela constantemente al otro, a Devon/Billy, para que la reafirme en su identidad a través del contraplano de su mirada y le confirme que ella es quién cree ser.Cuando lo siniestro irrumpe entre las palabras de Nikki, desde la continuidad narrativa del lenguaje que articula la realidad, el reverso de lo real puede manifestarse ya en cualquier momento. No olvidemos que a Nikki el diálogo le resulta familiar, remitiéndole a algo oculto tras esa sensación de estar ante una cosa conocida que sin embargo la supera.

Lynch acompaña esta secuencia negándonos un fuera de campo que tranquilice y muestre, como antes, el set de rodaje. Al negar el contracampo sugiere lo siniestro en la misma palabra desbordada por la inmensidad de ese espacio fuera de cuadro, reforzado por esa voz en *off* del director que surge desde allí. Traer todo a la disposición de la mirada es imposible, lo mismo le pasa a la palabra con lo real, que es irreductible a lo simbólico.

> Al devolver a lo real su carácter de impensable y traumático, Lynch nos instala en una dimensión donde la subjetividad que intenta evidenciar se pone en duda persistentemente. Este cuestionamiento, si bien nos genera aquella angustia propia de lo real, es lo único que nos rescata de ese mundo impensable. La paradoja, entonces, entre lo pensable y lo traumático, su existencia o fantasía constituye el proceder lyncheano, manteniéndonos a la espera de soluciones que todo el tiempo nos hacen dudar (Larraín, Larraín y Huneeus, 2011: 342).

Lo mismo sucederá apenas un momento más tarde, casi en la secuencia siguiente, desde el lado azul (54´18”). Lo siniestro vuelve a surgir en la palabra, cuando haciendo el amor Nikki/Susan le cuente a Devon/Billy el paso al otro lado en la secuencia del callejón y que sucederá acto seguido en la película. «*Es una historia que pasó ayer pero sé que es mañana*». La presencia del tema de la quiebra de la linealidad temporal es constante. Nikki añade más tarde: «*veo algo escrito en un metal y empiezo a recordar algo…empieza a volver todo a mí…pero no sé qué es»*. Nikki tiene la sensación de recordar alguna cosa pero no puede concretar la narración, no puede traerlo al orden simbólico del lenguaje.

46 47

En un aberrante contraplano él la llama Sue, desencadenando su terror, pues ella se refiere a él como Devon. Es decir, la protagonista se identifica desde otro plano de realidad. Por ello insiste en que Devon la reconozca como Nikki: «*soy yo, Nikki…mírame cabrón*» (46). Ella le ruega que le dé un nombre al que aferrarse a través de su mirada, la del otro, y lo pide, precisamente, en medio de un acto de amor. Pero este responde con una mueca horrible y deformada (47). Ante la ausencia del nombre que la reconozca como sujeto, Nikki ya solo puede pedirle que la sostenga desde la fisicidad y la mirada: «*por favor abrázame…mírame…por favor».* La maldición de *Inland Empire* realmente consistirá en diluirse como sujeto al no poder ordenar la narración ni reconocerse en la mirada del otro.

9.5. Seda y tiempo (1h 13´50”)

Las referencias en la película al tiempo alterado son constantes en boca de todos sus personajes que ante esos desajustes temporales de la continuidad son incapaces de construirse una identidad reconocible, y es precisamente ahí donde toma forma lo siniestro, en esa narración que no pueden articular. En coherencia con todo ello tampoco la materia fílmica se construirá aplicando los códigos del modo de representación hegemónico. El espacio-tiempo está íntimamente relacionado con la palabra que ordena una narración para el sujeto que dé cuenta de una realidad del mundo que le incluya.

Nikki se dispone a ejecutar las indicaciones que le dio *la mujer atrapada* en la maldición a través de una voz grabada en un disco: *«¿quieres verlo? tienes que llevar puesto un reloj, enciendes un pitillo lo presionas fuerte y lo haces girar…a través de la seda, doblas la seda y miras a través»*(48).

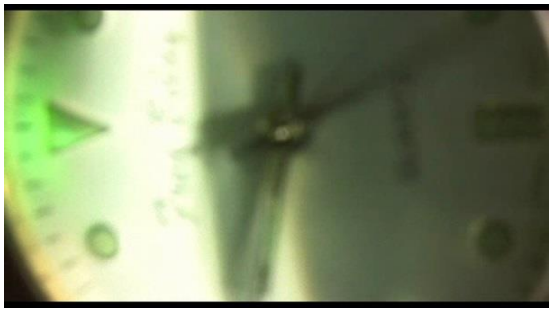
48

El secreto, de nuevo, reside en la mirada que va a traer la experiencia sensible a Nikki haciéndola suya. La única forma de exorcizar la maldición `4-7´, será vagando a través de diferentes identidades, atravesando sin rumbo posible intervalos de tiempo y tránsitos que conectan diferentes realidades. Nikki está atrapada como esa chica de la habitación, aunque en un sentido inverso, en un laberinto de identidades espacio-temporales.

La protagonista sigue las indicaciones y un plano detalle de un reloj abre la secuencia, tras ponérselo, agujerea la seda con un cigarrillo que funde con otro plano del reloj aún más cerrado y desenfocado en el que las manecillas giran en sentido inverso a toda velocidad (51), en un claro indicador de alteración del tiempo a través del ritual. El reloj-tiempo se disuelve en otro fundido que lo vincula directamente a la acción siguiente de Nikki, que se dispone a mirar a través de la tela, enmarcada en una resplandeciente claridad y un potente *drone*. En el plano subjetivo siguiente somos participes de ese atravesamiento de capas, cuando el *zoom* de aproximación desenfoca la tela en primer término hasta enfocar su dobladura en segundo. La mirada se sumerge hasta hacer palpable su rugosidad y el montaje nos devuelve el ojo en plano detalle de Nikki, antes de volver a la inmersión incesante en esa tela ya a niveles macroscópicos, hasta que su fisicidad se disuelve en un lento fundido encadenado que nos transporta a las calles de Polonia en otro tiempo. Allí asistimos a retazos inconexos de la vida de la mujer atrapada envueltos en el sonido rugoso de gramófono a través del cual su voz se comunicó con Nikki.

49

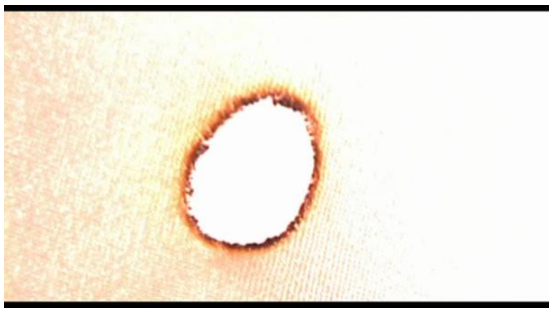
50



51

52

Esta transición de la disolución de la mirada en el espacio-tiempo por medio de un ritual *mágico* excede el orden de lo simbólico y científico. Como advirtió La nueva vecina: «*Los actos tienen sus consecuencias y aún así existe la magia*». La secuencia, evidencia una vez más la preeminencia *lynchiana* del mundo mediado por la mirada del sujeto.



53 54

9.6 Desenlace y liberación. (2h 29´19”)

Nos situamos en la recta final de la película, concretamente a partir del momento en el que Nikki es `rescatada´ de la muerte por la trama metacinematográfica y la irrupción de su contracampo. La inesperada inscripción de una cámara-grúa en la progresiva abertura del plano de la muerte de Nikki, tiene en este contexto de disoluciones de líneas narrativas una especial pregnancia. Tras la señal en *off* de corten, se desenmascara el decorado por medio de los focos y se integra ese contracampo con un plano del director. Cuando, finalmente, Nikki se levanta entre aplausos parece aturdida y abandona el plano en estado de *shock* (56). Comienza ahora el tránsito, el vagar errante de Nikki hasta la liberación que abarcará quince minutos de película conectando espacios en un recorrido imposible hasta el desenlace.

55 56

Este tránsito entre espacios dimensionales, con diferencia el más extenso de la filmografía de Lynch, nos servirá para abordar la importancia que este confiere a sus pasajes interiores donde habita lo siniestro. Tras `resucitar´ desde la ficción, Nikki deambula ajena a cualquier estímulo, acompañada de un tema extradiegético estridente y nada tranquilizador. Al cabo de unos metros alcanza la salida trasera del *stage* de rodaje y mediante plano subjetivo observamos los diferentes hangares del cine industrial. El contraplano que nos devuelve a Nikki nos trae su repentina reacción, mirando directamente a cámara, como si hubiese descubierto algo (57). Tras unos segundos la respuesta a esa mirada la encontramos en los ojos de *La mujer atrapada* que responde a la llamada de ese *raccord* imposible desde un espacio diferente (58), como deja patente el plano siguiente que enmarca a Nikki en el televisor que atrae la otra mirada melancólica (59).

57

58

59

Ese *raccord* habla además de la intuición de un encuentro que es singularmente imposible porque no solo atraviesa el espacio sino también las dimensiones que las separan. La mirada nueva de esa Nikki *retornada* de entre los muertos ha transcendido y podrá ahora reconocer y transitar los intersticios laberínticos para acudir al rescate de esa llamada, basada, como no, en el encuentro con la mirada del otro. La crisis de identidad ha acabado para Nikki.

9.6.1. El laberinto

El sinuoso recorrido comenzará desde el patio rastro del *stage* de rodaje (60), este acceso a otro lugar se remarcará en la misma continuidad del plano (2h 30´ 15”). Una columna deformada por la cercanía de la cámara flotante (61), sirve de umbral de paso a la antigua sala de cine, enmarcada por un cortinaje púrpura. La dualidad cromática rojo/azul y la iluminación cálida pero insuficiente (63) hacen que esta secuencia de paso posea el aliento de ese deseo de ver cobrar vida a una pintura que según Lynch le llevó al cine. En este caso se trata de la obra *New York Movie* (1939) de Edward Hopper (64).

60

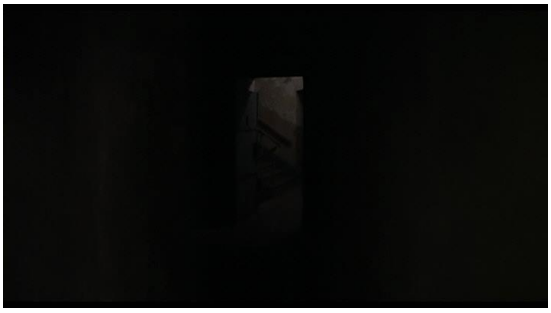
61

62

63

64 *New York Movie* (Edward Hopper, 1939). 65

En esa sala de cine Nikki se verá proyectada en la pantalla como un espejo que le devuelve el contraplano de sí misma, de forma similar a lo que le sucedió a Laura Palmer con la fotografía enmarcada en *Twin Peaks: fuego camina conmigo*. Sobre esta pantalla veremos un momento anterior de la película en el que se confesaba ante una especie de funcionario, tras ello, una imagen del futuro, Nikki acercándose a la cómoda iluminada por una lámpara roja donde encontrará la pistola. Después un hombre irrumpe en pantalla recorriendo la misma sala de cine, Nikki comprobará que esa imagen responde a un suceso presente que tiene lugar allí mismo. El hombre resultará ser *el funcionario* que tras verla asciende por un pasaje (65). La película de la pantalla se funde en la dimensión del presente de Nikki después de haberle proyectado imágenes de su pasado y una del futuro.



66 67

Nikki seguirá ese nuevo corredor, escaleras arriba, precedida por un plano subjetivo y entrando en uno de esos pasadizos interiores y estrechos que transgreden las reglas del espacio conectando lugares lejanos y distantes a través de recovecos (66). Nikki, vuelve la vista a su derecha y encuentra un desvío que no tomará pero en el que se adivina la escalera interior que recorrió en Polonia (67). De Hollywood a Polonia en apenas unos metros. Su nueva

mirada está descubriendo el secreto de la omnipresente ubicuidad del personaje de El fantasma de la maldición y su clave devoradora de identidades; la distorsión del tiempo y el espacio. Nikki llega a una zona gris y mal iluminada que subraya el carácter evanescente de una antesala que se presenta como el punto de giro de todo este recorrido, otro hipernúcleo, pues más adelante Nikki retornará a ella desde el reverso del *otro lado*. El lugar remarca su carácter de portal dimensional a través del tiempo mediante un reloj de pared y del espacio, a su lado aparece otra puerta con las letras *Axxonn.* A la derecha del reloj se adivina otro pasaje envuelto en oscuridad[2].

Cuando Nikki abre la puerta *Axxonn* encuentra una de las habitaciones de la casa a la que accedió por el decorado del set de rodaje, cuyo fuera de campo evoca a su vez otra entrada o conexión con aquel *set* detrás del callejón que estaba precedido de otra entrada con la palabra *Axxonn*. Lo siniestro aquí, como en los cuadros interiores de Edward Hopper, se construye desde la ausencia de fueras de campo sugeridos por entradas y marcos entreabiertos dentro de un entorno familiar inhabitado (68). Siempre hay una puerta abierta que da acceso a otro espacio incierto, la amenaza habita constante dentro de lo conocido.

68

69

70

71

72

73

Entre Nikki y esa sala, a su derecha, se adivina un pasillo estrecho y oscuro, por el cual se introduce llegando al dormitorio donde se produjo la infidelidad, encontrando la cómoda con la lámpara roja cuya importancia se resalta sonoramente. Cuando Nikki entra en plano de espaldas (69), recordamos haber visto esa imagen en la pantalla de la sala de cine, era pues, una proyección futura que le recalcaba la importancia del lugar, pues en uno de los cajones de esa cómoda hallará la pistola con la que matará al fantasma.

En todo este intrincado laberinto sobreviene ahora otra modificación en la arquitectura, cuando Nikki se hace con la pistola y vuelve sobre sus pasos halla una nueva entrada donde antes solo había pared (70). Nikki se adentra en ella y la nueva torsión dimensional se representa formalmente en la imposibilidad de compartir ese tránsito por parte del espectador, esta vez no hay ocularización posible. Antes habíamos encontrado planos de seguimiento y subjetivos desde el interior del espacio, ahora la enunciación señala la imposibilidad de compartir esa experiencia siguiendo el sentido del movimiento de Nikki desde el exterior, realizando una panorámica a la derecha que recorre la pared mientras se produce un oscurecimiento lumínico casi total del espacio. Finalmente su contorno aparece en el plano, frente a nosotros, a través de un pasillo levemente iluminado de verde, y accedemos de nuevo a la habitación del reloj-*Axxonn* (71). Como avanzamos, este es el lugar de torsión de la banda de Moebius: mediante un plano subjetivo en el que vemos la puerta, Axxon (72) compartimos de nuevo la visión de Nikki que confirma su posición espacial. Sin embargo, a partir de aquí el anclaje situacional se revertirá totalmente. Primero mediante el inserto de un plano detalle del suelo de esa antesala del espacio-tiempo, que pintado de ondas negras y blancas (73), es recorrido en un rápido *travelling* hacia la izquierda mientras la imagen se distorsiona y desenfoca. Al elevarse el plano muestra la entrada, para, en el siguiente, ver a Nikki esta vez de espaldas a nosotros adentrándose en el pasaje.

Se ha invertido el sentido de la marcha de Nikki, la entrada hacia la antesala se ha convertido en salida. El subrayado del plano detalle del suelo, punteado por el estridente violín, ha sugerido esa variación imposible del sentido espacial que nos alerta que hemos asistido a un nuevo salto en el pliegue dimensional. Nikki está accediendo a un siniestro secreto de la única forma posible, desde el plano de lo oculto. La maldición `4-7´, no puede exorcizarse desde una comprensión ordenadora, narrada, como demandaba Nikki antes de `*morir*´ en el set de rodaje. Cuando los objetos han perdido la carga simbólica, las realidad solapado en diferentes dimensiones de posibles y los sujetos, sin memoria, ya no `se identifican´, solo queda el tránsito entre los intervalos y *no lugares*. Para eliminar esa maldición habrá pues que descartar la lógica y rescatar la intuición con una mirada nueva ante las cosas. Es lo que le acontece a Nikki tras su muerte en la ficción, de donde vuelve *transcendida*. A partir de ahí intuye y sostiene por primera vez en un *raccord* imposible la mirada de *la mujer atrapada*, iniciando la búsqueda que supondrá el fin de la maldición y su liberación. De ahí, también, a falta de *lógica* y causalidad, la importancia de aquel ritual mágico de paso a otras dimensiones por mediación de la mirada a través de la tela y el reloj de pulsera.

9.6.2. El fantasma

Nikki acude al encuentro en el territorio de El fantasma que aparece ya entre esos corredores. Se mueve ahora, Nikki, entre más giros, esquinas y desenfoques de imágenes a las que les cuesta materializarse (74, 75). El sinuoso pasillo se torna verde y entre ellos halla el número de la maldición, `47´, en una puerta cerrada. En ese momento Lynch trae la presencia de El fantasma haciéndolo aparecer ante ella. El montaje previo a esa aparición definitiva del personaje de El fantasma insiste en planos sobre las líneas rectas y ángulos de ese espacio interior (76,77,78,79) frente a Nikki. La película transcurre entre pasajes y la sucesión de estos planos condensan la carga siniestra de esa mirada vagante que hemos visto oculta en los hogares.

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

La muerte de El fantasma, resulta ser uno de los momentos más siniestros de la película. Tras recibir los disparos de Nikki mientras agoniza, una luz dura e indeterminada envuelve su rostro (84). Antes de desvanecerse a ese semblante se le sobrepone otro, el de la propia Nikki absolutamente deformada hasta lo grotesco (85). Lo siniestro se manifiesta primero como encarnación de esas miradas errantes entre pasillos que hemos estado `sintiendo´ a lo largo del film, después en ese rostro deforme, mal incrustado, capa sobre capa, que denota la materialidad fílmica que no puede contenerlo y que es, además, doble aberrante de la propia Nikki en un paroxismo de horror (86,87,88).

86

87

88

Tras la muerte de El fantasma el levantamiento de la maldición y otro tema predilecto en las resoluciones de Lynch, la liberación; la apertura de la puerta 47 muestra el escenario de *Rabitts*[3] (David Lynch, 2002) completando el recorrido, liberándolos también de su encierro y conectando al fin esos lugares incompletos que se rozaban sin encontrarse más que en el eco de unos sobre otros. Desde ese escenario de *Rabbits* encontramos el contracampo de las butacas, con lo que Nikki quizás habría ocupado el otro lado de la pantalla de la sala de cine por la que inició el viaje, enmarcada por esa luz del proyector.

89 90

La liberación de la mujer atrapada supone el retorno al hogar por esa nueva senda trazada por Nikki. De la luz del proyector iluminando a Nikki (90), al rostro de la mujer liberada que funde en encadenado con el de La nueva vecina, uniéndolas a las cuatro en un juego de miradas que se cierra de nuevo en Nikki, que encuentra frente a ella a su doble, esta vez sin ningún rastro siniestro, que la mira, serena.

91 92

93 94

95 96

Este cierre circular vertebrado en la mirada posee además un gran ironía; envueltos en una representación disnarrativa, más próxima que nunca a la abstracción, la película finaliza con un recurso narrativo clásico, recobrando una linealidad imposible con la velada posibilidad de que

todo fuera un cuento contado por La nueva vecina a Nikki en el arranque del film, cuando la incitó a mirar frente a ella (97).

Pero se trata de un cuento que brota desde la abstracción de las imagenes liberadas del MRI y por ello subjetivo, personal[4]. Ese cuento, que muestra otro tipo posible de cine pide ser experimentado desde la mirada de un sujeto espectador activo, diferente al que fomenta el cine hegemónico. Lynch incita a la equivocación, en el sentido de buscar «Un nuevo significante que promueva el sin sentido para tocar lo real» (Alemán y Larriera, 1998: 171). Es posible que *Inland Empire* solo haya sucedido en el intervalo que va desde el momento en que Nikki siguió la invitación de La nueva vecina (97) y miró frente a ella de una manera diferente (98).

> Ya no somos personas. ¿Cómo entonces, al buscar su pensamiento, su personalidad como se busca un objeto perdido, acabó por encontrar su propio `yo´? ¿Por qué, cuando nos ponemos a pensar, no surge otra personalidad distinta a la anterior, encarnada en nosotros? No vemos más que lo que dicta la elección y a causa de esto, entre los miles de seres humanos que podríamos ser, somos seguro los que éramos el día anterior cuando nos dimos la mano (Proust, 1988: 387).

97

98

Notas al capítulo noveno

1. La elección de tratar este cine dentro del cine, además de evidenciar los `clichés´ representativos de Hollywood y airear su oscura trastienda como en *Mulholland Drive*, le sirve a Lynch para entremezclar y confundir sus ficciones, a través de diferentes mecanismos representacionales que, partiendo de los canónicos, muestran sus carencias y límites para señalar un desvío a otros modos de representación que rompen lo narrativo para acercarse a la libre asociación de las imágenes.
2. Se trata de un espacio que recuerda mucho al que Lynch trazó para el *spot* publicitario de Sony, *The third place.Play Station.*
3. *Rabbits* (2002) es una miniserie creada por Lynch que guarda relación con *Inland Empire* en diversos momentos mediante diferentes referencias más o menos veladas.
4. Adquiere ahora todo el sentido esa crítica al cine hegemónico de Hollywood desde la quiebra narrativa y en la trama metacinematográfica de *Inland Empire* con el rodaje de la película melodramática: «*Flotando en mañanas tristes*».

Resultados de la investigación

Resultados de la investigación

En el presente apartado exponemos las conclusiones a las que nos ha llevado nuestra investigación, son el resultado de los hallazgos más relevantes en torno a la representación de lo siniestro de las tres partes que la componen y nos han ocupado hasta ahora. La primera, de ámbito teórico, nos ha permitido definir el concepto de lo siniestro y adentrarnos en él, la segunda nos sirve para encontrar sus huellas en la representación mediante el análisis fílmico de películas de diferentes épocas, géneros y directores, hasta alcanzar, en la tercera parte, la filmografía de Lynch. La elección del corpus de películas se acota al cine de Hollywood con la finalidad de elucidar las claves de la representación de lo siniestro en el seno del MRI, pues es a partir del desvelamiento de sus códigos por donde surge lo siniestro en toda su radicalidad en las obras de Lynch, *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. El objetivo ahora es dar cuenta de las conclusiones con la finalidad de confirmar o refutar la hipótesis que impulsa la presente tesis doctoral. Tras ellas trazamos las futuras líneas de investigación y finalizamos con la relación de fuentes consultadas en el apartado bibliográfico.

Conclusiones

1- Lo siniestro es una clase de angustia que genera incertidumbre acerca de la realidad ante el retorno de algo familiar olvidado que se percibe como una amenaza inconcreta, sacude la identidad del sujeto que lo experimenta y desvela fugazmente lo real que el orden simbólico encubre.

Freud calificó lo siniestro como una clase muy particular de angustia que trae con ella la incertidumbre ante la realidad. Es la reivindicación de esos dos rasgos de lo siniestro que han caído en el olvido, su carácter angustioso y la introducción de la incertidumbre en la realidad, la que nos permite articular una definición de lo siniestro ajustada al fenómeno sin alejarnos de Freud aunque introduciendo los conceptos lacanianos de lo real y el orden simbólico.

La mera aparición de las figuras portadoras de lo siniestro no garantiza la emergencia del fenómeno, es la obra la que lo hace surgir a partir del tratamiento estético, como hace Hoffmann en *El hombre de arena*. En esta, la incertidumbre acerca de la realidad que sufre el protagonista deviene siniestra al desligar las imágenes que despiertan su trauma de la narración que fijan las palabras. Lo siniestro habita en la mirada, es eminentemente subjetivo, lo que es inocuo e intrascendente para uno puede despertar lo siniestro para otro. ¿Quién mira? será la pregunta fundamental para abordar lo siniestro fílmico.

2- El cine adapta el relato literario a las imágenes por medio de una serie de convenciones narrativas que se consolidan en el imaginario público y que con el tiempo constituyen los códigos del MRI. Este MRI pretende ofrecerlo todo al espectador, oculta al ente enunciador para asentarle en la certeza de un relato unívoco, sin `resto´, guiado por una mirada omnisciente cuya continuidad en las relaciones causa-efecto se articula mediante la gramática del *raccord*. Lo siniestro apunta en su emergencia justo a lo ausente, a ese resto de lo real que se niega a ser integrado en el MRI.

3- Existen puntos de conexión entre el concepto de lo siniestro en Freud y la angustia en Heidegger y los hallamos precisamente en la incertidumbre sobre el estatuto de la realidad que acontece en ambas. Las manifestaciones de lo siniestro y la angustia desestabilizan el orden de la realidad en la que el sujeto se desenvuelve con los otros. La experiencia de la angustia en la resolución precursora de Heidegger incide precisamente en ese aspecto.

Cuando lo siniestro cinematográfico irrumpe en la representación suspende el sentido interpretativo del MRI, el fenómeno se abre paso hasta el espectador a través de una mancha en la mirada que evidencia una falta, un resto en las imágenes que rompe el sentido de la realidad del relato y que apunta a lo real. Pero lo siniestro necesita como referente ese sólido orden simbólico que es el MRI, que se ofrece como *el* lenguaje cinematográfico, para

manifestarse a través del desvelamiento de sus códigos. Lo siniestro desborda cualquier constructo simbólico (MRI) que aspire a contenerlo, su irrupción genera incertidumbre acerca del estatuto de realidad, esto es, rasga el aparato simbólico con el que esta se construye cubriendo lo real. Lo siniestro perfora la forma fílmica convencional al manifestarse incapaz de contenerlo dentro de sus límites.

Si lo siniestro es una clase de angustia, es señal de lo real, es justo aquello que el MRI trata de cubrir en la representación. Por ello lo siniestro puede surgir en prácticamente cualquier género más allá del terror. Una serie de autores y obras dentro de la industria de Hollywood se valen precisamente de la implantación de los códigos del MRI en el imaginario del espectador para suspenderlo puntualmente y convocar lo siniestro en sus películas. De este modo logran que lo siniestro surja evidenciando el resto que el MRI encubre, ya que cuando las convenciones que sostienen el relato se muestran como tales la obra se abre al sentido interpretativo y apunta al sujeto espectador como sostén de la narración.

El análisis de las películas que componen nuestro corpus nos ha permitido extraer las siguientes conclusiones sobre cómo se sugiere lo siniestro en el MRI. Los recursos empleados en las secuencias tipo de lo siniestro en cada película son los siguientes:

4- En *Rebeca* lo siniestro se desliza a través del movimiento vagante de la mirada, que por momentos sugiere la posibilidad de que sea el fantasma de Rebeca quien esté trayéndonos el relato. Sin embargo su punto climático se alcanza en un congelado de imagen que fuerza durante un instante el MRI haciendo coincidir su límite con el de la representación de lo siniestro, allá donde se amalgama en la imagen el velo, el mar y el cuerpo de la señora Danvers que invoca la presencia de Rebeca.

5- En las producciones de Lewton de la RKO, *La mujer pantera* y *La venganza la mujer pantera*, lo siniestro juega con la ambigüedad de la realidad activando un fuera de campo que no se aviene a ser integrado en lo concreto del plano. Las miradas a cámara son otro gesto que rompe con el MRI. Ambas obras componen un díptico que recorre la dualidad de lo siniestro pues consisten en la reintegración del recuerdo oculto, Irena, al ámbito de lo familiar a través de Amy.

6- En *El crepúsculo de los dioses* el recurso metacinematográfico hace acto de presencia para tratar el retorno del pasado reprimido por la industria de Hollywood a través de la figura de Norma Desmond, que mezcla realidad y representación. Lo metacinematográfico se asocia así a lo siniestro, el reverso pesadillesco del sueño de Hollywood se revela definitivamente en el desenlace a través del gesto con el que Norma nos pide ser reconocida, el de una mirada a cámara que nos devuelve otros modos posible de representación.

7- En *Centauros del desierto* lo siniestro se conjuga en el ataque comanche a través de la presencia acechante del fuera de campo y de una marca enunciativa inédita hasta ese momento en la representación: un rápido *travelling* que impacta sobre el rostro de Lucy. Un

travelling que es el reverso del que inicia el relato y con el que Martha sale al encuentro de Ethan para acogerlo en el hogar. Allí fue lento, del interior al exterior, ahora es rápido, invasivo y frontal para anunciar el retorno de aquello que quedó fuera de lo familiar.

8- En *Solo el cielo lo sabe* el *travelling* de aproximación va a desbordar el sentido de la realidad de Cary a partir del reflejo de su propia imagen en el televisor. Lo siniestro brota de nuevo desde lo más familiar y próximo, los hijos. La protagonista encuentra en su reflejo la mancha que le devuelve la mirada y le abre a la angustia de lo real que lo cotidiano encubre.

9- El *thriller El beso mortal* localiza lo siniestro alrededor del secreto que esconde el objeto codiciado. La información de su contenido es ambigua y lo ofrecido a la mirada cuando accedemos a su interior no resuelve nada, su enigma queda velado en su mismo desvelamiento, queda abierto al sentido, no se concreta. Al integrarse el secreto en lo concreto como sucede en *El halcón maltés* el fenómeno siniestro no tiene lugar, en *En busca del arca perdida* la mostración del secreto desvía lo siniestro hacia el asco.

10- En *El otro* las rupturas de la modernidad cinematográfica son utilizadas para sugerir lo siniestro a partir de la falla en la sutura del raccord del MRI, en la falta de compacidad de un relato que no lo ofrece todo a la mirada, que deja abierto un resto al doble, al otro. El inminente fuera de campo acecha desde la ausencia de un plano conjunto de los hermanos que suture sus diálogos, miradas y movimientos. El otro despliega lo siniestro a partir de la incertidumbre en la interpretación de la gramática básica con que teje la continuidad narrativa el MRI, el raccord de mirada y movimiento.

11- En *Expediente Warren: El caso Enfield* el *travelling* exterior invade el territorio de lo familiar y ocupa la posición del padre ausente que los hijos añoran. Esa mirada flotante delata el cuerpo que le falta, su retorno es siniestro, amenazante, con posiciones y desplazamientos de cámara imposibles capaces de atravesar paredes. Esos movimientos presentan la particularidad de ser rápidos y vagantes, son huellas de una presencia indeterminada sensible a lo siniestro. La autonomía de esa mirada etérea implica un viraje en la realidad diegética, la huella de un siniestro ente enunciador que se manifiesta a través de la mirada.

12- En *Ex machina* lo siniestro gira alrededor de la incertidumbre sobre la condición de lo humano, en el factor diferenciador de lo subjetivo frente al dato y la simulación de la inteligencia artificial. La belleza encubre el vacío de lo real y lo hace ofreciéndose a la mirada deseante del otro. Del emplazamiento de la mirada subjetiva surge lo siniestro en *Ex machina*, de la Cosa autómata que devuelve la mirada y mediante la cual sentimos la extimidad que nos habita.

13- Los rasgos comunes a la hora de representar lo siniestro que encontramos en el corpus de películas escogidas para nuestro estudio, son:

El recurso que altera formalmente los códigos que emplea la película para articularse aparece con lo siniestro para crear incertidumbre acerca de la realidad que esta había construido previamente en la representación. La emergencia de la sensación de lo siniestro fílmico muestra las costuras que cubren lo real cuando en la habitabilidad del relato aparece una ambivalencia entre identificación y extrañamiento que conviven un instante para abrir un intervalo interpretativo, una suspensión de sentido que apunta al resto, al vacío y al sujeto espectador que lo rellena y sostiene, desvelando la falacia de totalidad del MRI.

El desplazamiento de la mirada adquiere, especialmente a partir del manierismo, una cualidad `viviente´ sensible al impacto de lo siniestro, como comprobamos en películas tan dispares como *Rebeca*, *Centauros del desierto*, *Solo el cielo lo sabe*, *Expediente Warren*…y que nos conduce a la siguiente conclusión: en su autonomía de la enunciación puede separarse momentáneamente del relato para abrirlo al sentido y portar con ella lo real que no se integra en él, lo ausente que se manifiesta bajo el semblante de amenaza en lo siniestro. Esa mirada además puede aparecer desplazada de lo concreto, de lo humano, aparece entonces la mancha, en ese punto donde se confunde la consideración de lo objetivo y subjetivo. El emplazamiento de la mirada y la ambigüedad de su subjetividad, la mirada de la Cosa, puede manifestar lo siniestro con una intensidad similar a la del fuera de campo en relación a lo ausente.

El gesto metacinematográfico empleado en varias de estas películas sirve, más que para trazar una metáfora entre representación y realidad, para disolver sus límites y acabar confundiéndolas con la realidad de los personajes. La puesta en escena se pone en abismo dentro de la representación para generar juegos de espejos que reflejan su artificio, entremezclándose con los que construyen la realidad del espectador, equiparando representación y realidad…Estos momentos están estrechamente vinculados a la emergencia de lo siniestro e incluyen algún recurso propio de los antecesores del cine hegemónico que despiertan del olvido o remiten a otros modos de representación posibles reprimidos por la industria: la mirada a cámara, la frontalidad, la imagen congelada…

El espacio de la casa, símbolo del hogar, se constituye en emblema de lo familiar y cuerpo donde se manifiesta y condensa lo siniestro. En su interior la carga melodramática de los objetos se desliza a lo siniestro, son huellas del pasado y de aquel a quien pertenecieron que amenaza con su retorno. A ellos se les une el retornelo evocador de su *leitmotiv*. La naturaleza en movimiento, el mar, el viento y el fuego, simbolizan lo real, pueden servir también para evocar al ausente y complementar los objetos interiores e íntimos del hogar. El fuego es el elemento preferido en Lynch que hace acto de aparición como emblema pulsional de lo real.

14- Lo siniestro alcanza su radicalidad en *Mulholland Drive* e *Inland Empire* de Lynch. En ellas la rasgadura de lo siniestro perdura y se instala en la forma fílmica, recupera además la importancia de la angustia al hacerla indesligable del fenómeno. La enunciación utiliza lo metacinematográfico como metáfora de la representación de la realidad en un ambiguo juego entre expectativas de género, extrañamiento e identificación del espectador con sus

desorientadas protagonistas para asociar la aparición de lo siniestro a la ruptura de los códigos de la representación hegemónica que tratan de contener lo real y consolidar un sentido pleno, cerrado y unívoco. Pero al contrario de lo que sucedía en las producciones adscritas al MRI de Hollywood esta ruptura de las convenciones no es fugaz, sino que el desgarro siniestro se instala en la forma fílmica, desata la angustia y abre el paso a ese otro tipo de cine abierto a la abstracción que necesita de la participación de un sujeto-espectador activo, justo el que el MRI soslaya, para que este cree su propia película.

En suma, lo siniestro cinematográfico alcanza su radicalidad en los dos últimos largometrajes de Lynch porque cuando el fenómeno brota en ellas cala en la forma hasta recorrer los dos lados de la banda de Moebius que oculta el MRI: el vacío que el sujeto soporta como sostenedor del relato y otros modos posibles de representación, otro tipo posible de cine que, reprimido por la industria, retorna del olvido y se percibe ante los ojos del espectador como manifestación de lo siniestro.

Confirmación de la hipótesis

Tras las conclusiones traemos ahora de nuevo la hipótesis de esta tesis doctoral para someterla a confirmación o refutación.

La hipótesis de partida es: Lo siniestro emerge cuando la enunciación fílmica suspende o desvela los códigos con los que el MRI articula la narración. Lo siniestro es condición y límite del MRI. Es condición porque lo siniestro como clase de angustia es señal de lo real, está implícito en la totalidad de lo ofrecido a la mirada que propone el cine hegemónico, es el resto que este no puede de cubrir. Es límite porque el fenómeno tensa el sentido de la representación, no se aviene a ser integrado en lo concreto del lenguaje cinematográfico.

Tras los análisis fílmicos orientados a la representación del fenómeno en películas de diferentes épocas y géneros de Hollywood consideramos confirmada la hipótesis. Efectivamente, lo siniestro emerge en el límite de los códigos narrativos del MRI que sostienen el relato fílmico, aunque el fenómeno los necesita como referente a través de los cuales poder manifestarse. Lo siniestro es condición del MRI porque en cuanto resto de lo real es aquello que este se empeña en cubrir con sus convenciones.

Las imágenes son la particularidad constitutiva de lo cinematográfico, lo que convierte a este en el arte idóneo para que irrumpa lo siniestro, pues el fenómeno aparece entre lo real que esconden las imágenes, el emplazamiento de la mirada y la articulación del sentido con que trata de ceñirlas la narración del MRI. Lo siniestro traslada una angustiosa incertidumbre al

espectador, establece una analogía entre la representación y la realidad, su fenómeno señala al sujeto que soporta ambas.

Ahora bien, encontramos matizaciones en nuestra confirmación. Esa emergencia de lo siniestro abre el sentido interpretativo, es resistencia a la homogeneidad de la industria y constituye un juego con los límites del MRI, siempre en constante adaptación a los tiempos. Pero también las producciones que se mueven en el seno de la industria utilizan puntual y brevemente la suspensión narrativa que conlleva lo siniestro para crear angustia e incertidumbre interpretativa en el espectador, pues el MRI es consciente de aquello que oculta.

Consecución de los objetivos planteados

Los objetivos inicialmente planteados fueron:

1- Reivindicar lo siniestro como fenómeno independiente y propio, recolocar en su lugar central la angustia del sujeto y, a partir del punto común de esta angustia, atender a los encuentros que existen entre el pensamiento de Freud sobre lo siniestro y la filosofía de Heidegger. La aproximación a estas ramas del pensamiento para delimitar lo siniestro nos permitirá después señalarlo con mayor precisión cuando irrumpa en la narración fílmica del MRI.

2- Comprobar si, debido a la hegemonía excluyente del MRI, lo siniestro solo puede emerger en su absoluta radicalidad desde la exposición y ruptura de sus convenciones en el seno de la obra fílmica. Esto es, desde el diálogo con sus límites. Para ello analizaremos la representación de lo siniestro en películas que se desenvuelven en el MRI de Hollywood a lo largo diferentes épocas y géneros.

3- Recorrer la trayectoria fílmica de Lynch para observar el tratamiento de la representación de lo siniestro en sus largometrajes hasta llegar a *Mulholland Drive* e *Inland Empire*. Analizaremos estas dos obras que condensan lo siniestro en toda su radicalidad, pues en ellas emerge de la angustia ante un relato (MRI) que tiembla para mostrarnos el abismo de lo real a partir de sus costuras.

A cada uno de los objetivos marcados asignamos una de las tres partes en que se divide la investigación, procurando que la relación entre ellas fuese permeable y nos sirvieran de guías para averiguar la consecución de nuestra hipótesis de partida. En la primera parte nos ocupamos de lo siniestro en Freud y de la obra que le sirve de referente para concretar las figuras y situaciones que lo portan: *El hombre de arena* de Hoffmann. Advertimos un cierto

olvido de la angustia en el fenómeno, por ello recurrimos a Heidegger que se ocupa de ella en *Ser y tiempo* y estudiamos sus ecos con lo siniestro en Freud con la intención de acercarnos a nuestro objetivo: lograr una definición de lo siniestro que tenga muy presente su consustancial vínculo con la angustia ante algo íntimo e inconcreto que se siente como amenaza.

A partir de ese concepto de lo siniestro, en la segunda parte analizamos la representación de lo siniestro en películas de diferentes géneros y épocas del MRI de Hollywood. Tras ellas alcanzamos la filmografía de Lynch en la tercera parte, que nos sirvió para observar su tratamiento del fenómeno, hasta llegar al análisis de *Mulholland Drive* e *Inland Empire* que condensan lo siniestro cinematográfico y que, en diálogo con lo expuesto en las dos primeras partes de nuestra investigación, apuntalan la confirmación de nuestra hipótesis, con las matizaciones pertinentes encontradas en nuestro recorrido.

Futuras líneas de investigación

El esquivo punzamiento de lo siniestro nos impulsó a tratar de hallar las características e implicaciones de su representación cinematográfica. Antes era preciso acercarnos al concepto del fenómeno asentado por Freud, del que quisimos recuperar su particular angustia a través del estudio que hace de ella la filosofía de Heidegger. Desde las diferentes perspectivas de ambos autores encontramos muy sugerente la coincidencia en aspectos clave de sus pensamientos que se relacionan con lo siniestro. Cuestión que nos lleva a plantear el interés que podría albergar un estudio que relacione a Freud y Heidegger en torno al fenómeno sinestro. Es algo que solo podemos proponer como posibilidad de una futura línea de investigación para alguien especializado en ambos autores y disciplinas. Nuestras evidentes limitaciones tanto en psicoanálisis como en filosofía intentaron ser paliadas, en la medida de lo posible, con un intenso trabajo de acercamiento a Freud (*Lo siniestro*) y Heidegger (*Ser y tiempo*, *¿Qué es metafísica?*), mediados por el concepto de angustia de Lacan (y otros autores, como Miller, Žižek, Alemán, Larriera, Ojea… convenientemente referenciados), centrándonos siempre en aquello que pudiera tener relación con la materia que nos convoca, lo siniestro y su angustia.

Desde el ámbito más propio de nuestro estudio: la representación cinematográfica de lo siniestro, la investigación nos sugiere otras posibles vías de aproximación. Una de ellas aparece en torno a la cuestión básica de la presencia del sujeto que el MRI necesita pero a la vez soslaya para construir su discurso y que lo siniestro revela. La implantación en el imaginario del MRI cinematográfico se ha trasladado también a otros discursos que buscan idéntica ocultación del ente enunciador para adquirir una apariencia de verdad objetiva. Es el caso del

paradigma informativo y el discurso científico audiovisual, como sostuvieron en sus investigaciones José Antonio Palao (2004) y Shaila García Catalán (2012).

La consolidación del MRI en el imaginario colectivo audiovisual tiene evidentes connotaciones políticas e ideológicas para la elaboración de discursos que tratan de mantener y justificar una realidad afín a las estructuras de poder y sometimiento establecidos. En este sentido sería interesante investigar qué espacio queda a los discursos audiovisuales que explicitan en ellos la posición del sujeto y, si son un reducto marginal, cómo se perciben estos frente a los hegemónicos. De igual modo, sería interesante abordar las implicaciones que conlleva que lo siniestro ronde en esos discursos que reivindican lo subjetivo ante el imparable auge del discurso objetivo-científico-informativo. ¿Podría acabar siendo el sujeto mismo un reducto sospechoso en sí? En la constante ocultación de su posición ¿podría percibirse la mera presencia del sujeto como algo siniestro en ciertos discursos audiovisuales?

Otra posible vía de estudio es la que asociaría lo siniestro a un nuevo tipo de cine, marginal oculto y de resistencia de lo subjetivo frente al constructo hegemónico que lo excluye. Habrá que seguir muy de cerca las implicaciones de la irrupción de lo siniestro en el futuro panorama audiovisual en relación a la posición del sujeto, así como las posibles relaciones de este con el discurso objetivo-capitalista del MRI y con la fragmentación de lo colectivo en lo individual, que paradójicamente parecen fomentar las nuevas tendencias de las redes sociales y la hiperconectividad virtual, como trasladan a sus argumentos algunas obras de ciencia-ficción distópicas.

Tampoco podemos obviar el interés por el rumbo que tomarán los posibles nuevos largometrajes de Lynch a la hora de compararlos con la deriva siniestra de *Mulholland Drive* e *Inland Empire*, por no mencionar los nuevos caminos de exploración de su imaginario que propondrá el esperado e inminente estreno de la tercera temporada de *Twin Peaks.* En todo caso habrá que estar muy atentos a los imprevisibles aconteceres que aguardan al futuro audiviosual, siempre en constante crisis.

Bibliografía y filmografía

Bibliografía

AGUILAR, Carlos y CASAS, Quim (1986): "Entrevista con David Lynch" en *Dirigido por Revista de Cine,* Nº 141, pp. 52-53.

ALVAREZ, Cristina (2008): *Paisajes para el nuevo milenio: Michael Mann, David Lynch, Brian De Palma. Identidades esquivas, realidades en flujo y experiencias virtuales*, Encuadres 2, Cantabria, Shangrila Ediciones.

AUBRON, Hervé; DELORME, Stephane, TESSÉ Jean-Phillipe (2008): "Entrevista a David Lynch. Una Esfinge sonriente" en *Cahiers du Cinema España,* Nº 8, Caiman Ediciones.

AUGÉ, Marc (2000): *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Gedisa.

ALEMÁN, Jorge y LARRIERA, Sergio (1998): *Lacan: Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar,* Málaga, Miguel Gómez Ediciones.

ALEXANDER, John (1992): *The films of David Lynch*, Great Filmakers.

AUMONT, Jacques (1996): *El ojo interminable: el cine y la pintura*, Barcelona, Paidós Ibérica.

B

BACON, Francis (2017): Whitney Museum of American Art en la URL: [http://whitney.org/WatchAndListen/AudioGuides?play_idE=865].

BARTHES, Roland (1992): *Lo obvio y lo obtuso*. *Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós Ibérica.
—(1995): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica.

BASSOLS, Miquel (2011): *El caballo del pensamiento,* Granada, Editorial Universidad de Granada.

BENJAMIN, Walter (2004): *Sobre la fotografía*, Debolsillo.
—(2005): *Libro de los pasajes,* Madrid, Akal.
—(2014): "El narrador", en la URL: [http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.PDF extraído de Libro.dot.com http://www.librodot.com/].

BENET FERRANDO, Vicente (1992): *El tiempo de la narración clásica: los films de gangsters de Warner Bros* (1930-1932), Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
—(2004): *La cultura del cine.Introducción a la historia y la estética del cine*, Barcelona, Paidós Ibérica.

BORDE, Raymond (1991): *Los archivos cinematográficos*, Valencia, Textos Minor, Ediciones Filmoteca.

BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*, Barcelona, Paidós.
—(1997): *El cine clásico de Hollywood: el estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.

BORT, Iván (2012): *Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas,* Castellón, UJI, Departament de Ciències de la Comunicació en la URL: [http://www.tdx.cat/handle/10803/81927]

BOU, Núria, PÉREZ, Xavier (2000): *El tiempo del héroe. Épica y masculinidad en el cine de Hollywood,* Barcelona, Paidós.
—(2002): *Plano/Contraplano. De la mirada clásica al universo de Michelangelo Antonioni,* Madrid, Biblioteca Nueva.
—(2006): *Diosas y tumbas. Mitos femeninos en el cine de Hollwood,* Barcelona, Icaria Editorial.

BOZOVIC, Miran (1994): "El hombre detrás de su propia retina" en *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, ŽIŽEK, Slavoj (Comp.), Buenos Aires, Manantial.

BRESSON, Robert (1979): *Notas sobre el cinematógrafo*, México, Ediciones Era.

BULKELEY, Kelly (2003): "Dreaming and the cinema of David Lynch" en *Dreaming, Vol 13, No.1, March,* pp.40-60.

BURCH, Noël (1987): *El tragaluz del infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico,* Madrid, Cátedra.

BURKE, Edmund (2005): *De lo sublime y lo bello,* Madrid. Alianza Editorial.

CABELLO, Gabriel (2003): "La cámara y el espejo en Carrtera perdida de David Lynch" en *Trama y Fondo* Número 15, Segovia, Asociación Cultural Trama y Fondo.

CABRERA, Julio (2009): "Para una des-comprensión filosófica del cine: el caso *Inland Empire* de David Lynch" en Enl@ce: *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento,* 6 (2), 111-127.

CARVALLO, Ascanio (2009): "Terciopelo azul de David Lynch", en *Estudios Públicos, 113*.

CASAS, Quim (1993): "Fuego, camina conmigo. Regreso a Twin Peaks" en *Dirigido por Revista de Cine,* Nº 211, pp. 22-25.
—(2007): *David Lynch*, Madrid, Cátedra.

CASTRO DE PAZ, José Luis (1994): "La representación del fasto mortuorio (notas sobre la evolución del modelo narrativo clásico de Hollywood 1934-1958)" en Orense, Minius II-III.

CATALÀ, Josep Maria (2009): *Pasión y conocimiento. El nuevo realismo melodramático,* Madrid, Signo e Imagen, Cátedra.

CHACÓN, José Luis (2014): "Silencio…se rueda" en *El psicoanálisis 26. La formación del analista y su orientación por lo real. Revista de la Escuela Lacaniana de Psicoanálisis,* Málaga, ELP.

CHION, Michel (2003): *David Lynch*, Barcelona, Paidós Ibérica.

CÓRTAZAR, Julio: (3-6-2013). Programa *A fondo* RTVE (1977), en la URL: [http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/].

DELEUZE, Gilles (1983): "Imagen-movimiento, imagen-tiempo", en la ULR: [https://www.webdeleuze.com].

DIDI-HUBERMAN, Georges (2015): *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1,* Santander, Shangrila.
— (2016) "Cuando las imágenes tocan lo real", en la URL: [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf].

DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2007): "El transcendentalismo en el cine de Douglas Sirk", en *Revista Signa,* nº 16, Madrid, UNED.

DRIES, Manuel (1999): *David Lynch´s Lost Highway: Perpetual Mystery or Visual Philosophy*, en la URL: [https://es.scribd.com/document/33332265].

DROVE, Antonio (1995): *Tiempo de vivir, tiempo de revivir. Conversaciones con*

Douglas Sirk, Murcia, Filmoteca Regional de Murcia.

E

ECO, Umberto (2007): *Historia de la fealdad,* Barcelona, Lumen.

ELSAESSER, Thomas (2009): "The Mind-Game Film" en BUCKLAND, Warren (ed.): Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema, Wiley Blackwell, West Sussex (UK), pp. 13-41.
—(2013): "El trauma en la trama. Mind-game films", en *L´Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, número.15, pp. 7-18.

FERRER GARCÍA, Marcos (2011): "Lo siniestro en Mulholland Drive" en *L´Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, número.11, pp. 99-105.

FREUD, Sigmund (1917): "Duelo y melancolía", en la URL: [Libro.dot.com. http://www.librodot.com/].
—(1974): *Lo Siniestro*. Obras completas, III, Madrid, Biblioteca Nueva.
—(1976): *Inhibición, síntoma y angustia,* Obras completas, vol. XX, Amorrortu editores, Buenos Aires.
—(1985): *La interpretación de los sueños*, Barcelona, Editorial Planeta-De Agostini.
—(1988): *Los textos fundamentales del psicoanálisis,* Barcelona, Alianza editorial.

FUKUYAMA, Francis (1992): *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA CATALÁN, Shaila (2012): *Hipertexto y modelización cinematográfica en la divulgación neurocientífica audiovisual. A propósito de Redes de Eduard Punset*, Castellón. UJI, Departament de Ciències de la Comunicació en la URL: [http://hdl.handle.net/10803/96402].

GOMBRICH Ernst (1997): *Historia del Arte*, Phaidon.

GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2002): "Interpelación y lucha pacífica. Aplicación práctica del antihegemonismo en el terreno del audiovisual", en DIEZ HANDINO, Pilar, MARINAS, José Miguel y WATT, Ninfa (Edts), *Ética de la comunicación: problemas y recursos. Actas del III Foro universitario de Investigación en Comunicación*, Madrid, 2002 S.A., pp. 307-314.
—(2003): *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el discurso cinematográfico*. Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia, en la URL: [http://www.tesisenred.net/handle/10803/10309;jsessionid=C67CD4791BD2EF1704E63D8D54E54963.tdx2]
—(2004): "Sistema hegemónico y resistencia. Perspectivas ideológicas y teórico-prácticas en torno a la producción cinematográfica independiente", en RUIZ ROJO, José Antonio (Coord.), *en torno al cine aficionado, Actas del II Encuentro de Historiadores,* II Jornadas de Cine de Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, pp. 169-182.
—(2006): *El análisis del texto fílmico* en la URL: [http://www.bocc.ubi.pt/pag/tarin francisco-el-analisis-del-texto-filmico.pdf].
—(2006): *Guía para ver y analizar Al final de la escapada* (*Jean-Luc Godard,* 1959), Valencia, Octaedro/Nau Llibres.
—(2007): *Modos de representación en el Cine Contemporáneo*, Materiales para la asignatura aportados por el profesor Dr. Francisco Javier Gómez Tarín. UJI.
—(2007): "The curse of the Cat People: presencia de lo siniestro (Val Lewton como exponente)" en *Revista Latina de Comunicación Social, núm. 33*, La Laguna, 2000 (Internet con ISSN: 1138-5820).
—(2008): *Wong Kar Wai. Grietas en el espacio-tiempo*, Madrid, Akal.
—(2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y sentido*, Santander, Shangrila Ediciones.
—(2011): *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*,

Santander, Shangrila Ediciones. GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, Javier (Coords.) (2015): Diccionario de Conceptos y términos audiovisuales, Madrid, Cátedra.

GÓNZALEZ-REQUENA, Jesús (1991): "La fotografía, el cine, Lo siniestro", en *Archivos de la Filmoteca,* Número 8. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
—(2007): *Clásico, manierista, postclásico, Los modos del relato en el cine de Hollywood.* Valladolid, Castilla Ediciones.
—(2010): "Lo Real", en *Trama y Fondo,* Número 29, Segovia, Asociación Cultural Trama y Fondo.

GUBERN, Román (1982) : *Historia del Cine*, Barcelona, Lumen.
—(1996) : *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama.
HALLIDAY, Jon (2002): *Douglas Sirk por Douglas Sirk*, Barcelona, Paidós.
HEIDEGGER, Martin (1995): "La Época de la imagen mundo" en *Caminos del Bosque,* Madrid, Alianza Editorial.
—(2003): *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta.

HORKHEIMER, M, ADORNO, T.W: *Dialéctica del iluminismo*, en la URL: [https://www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS].

JOUSSE, Thierry (2010): *David Lynch.* París, Cahiers du cinema Sarl.

KANT, Immanuel (1973) [1781]: *Crítica de la razón pura. Estética transcendental y analítica transcendental*, Buenos Aires, Losada.
—(2006): *Critica del juicio*, SLU Espasa Libros.

KRANZFELDER, Ivo (2006): *Hopper,* Madrid, Taschen.

LACAN, Jacques (1973): *Le Séminaire. Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París: Seuil.
—(2006): *Obras Escogidas* (I), Barcelona, RBA.
—(2015): *El seminario. Libro 10, La angustia,* Buenos Aires, Paidós.

LARRAÍN, Daniela, LARRAÍN, Alberto y HUNEEUS, Josefina (2011): "Una comprensión psicoanálitica en la filmografía de David Lynch", *en Rev GPU. Psicopatología y Cine,* pp.339-343.

LEUTRAT, Jean-Luis (1999): *Vida de fantasmas, lo fantástico en el cine*, Valencia, Ediciones De La Mirada.
LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona, Paidós Studio.
—(2007): "Estética de la ausencia o panfleto por un cine extremo" en Archivos de la Filmoteca, número 55.
—(2011): *Flujos de la melancolía*, Valencia, Ediciones de la filmoteca, Textos Minor.

LÓPEZ FLORES, Enrique (2009): "El amor y la pulsión de muerte" en la URL: [https://*www.colegiodepsicoanalisislacaniano.com / Texturas del CPL / Mayo-2009*].

LYNCH, David (2008): *Atrapa el pez dorado*, Barcelona, Random House.

LYOTARD, Jean-François (2006): *La condición postmoderna*, Madrid, Catedra.

MARCUSE, Herbert (2016): *El hombre unidimensional*, Barcelona, Austral.

MARZAL, José Javier (1998): *David Wark Griffith*, Madrid, Cátedra.

MARZAL, Javier y COMPANY, Juan Miguel (1999): *La mirada cautiva. Formas de ver en el cine contemporáneo*, Valencia, Generalitat Valenciana.
MARZAL, Javier y RUBIO Salvador (1999): *Guía para ver: Blade Runner.*
Valencia, Nau Llibres, Octaedro.

MILLER, Jacques-Alain (2007): *La angustia. Introducción al seminario X de Jacques Lacan,* Madrid, Gredos.
—(2011): *Extimidad. Los cursos psicoanáliticos de Jacques-Alain Miller,* Buenos Aires. Paidós.

MONTERDE, José Enrique (1980): "El Western. Entre la mitología y la historia" en *Dirigido por Revista de Cine.* Nº 72, pp.10-17.

NAVARRO, Antonio José (1990): "Corazon Salvaje. Entre el amor y el odio" en *Dirigido por Revista de Cine,* Nº 185, pp. 22-25.
—(1990): "David Lynch. La irresistible atracción del abismo" en *Dirigido por Revista de Cine,* Nº 186, pp.32-49.

OJEA, Fernando (2002): *Angustia y sentido. La nada tiene la palabra,* Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
—(2015): "El interés de la angustia" en *Trama y Fondo* Número 38, Segovia, Asociación Cultural Trama y Fondo, pp.69-82.

OLSEN, Greg (2008): *David Lynch. Beatiful Dark*, The Scarecorw Press, Inc.

ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya (2011): *Retazos de un sueño. A propósito de David Lynch*, Valladolid, Castilla Ediciones.

PALAO ERRANDO, José Antonio (1992): "De su goce solo quedan las huellas: terrorismo y televisión", en *Archivos de la Filmoteca*, número 13, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
—(1994): "Jurassic park (Steven Spielberg 1993): ¿Quién podría no sentir añoranza de aquel vetusto circo de pulgas?", en *Valencia, Imatge*, número 6.
—(1994): "La inquietante cercanía del enigma: Amor y verdad en la trama policíaca" en *Archivos de la filmoteca* Número 17, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.
—(2001): "El psicoanálisis y la teoría consensual de la verdad: programa para un encuentro imposible" en la URL: [http://www.antroposmoderno.com/textos/elpsicoa.shtml].
—(2004): *La profecía de la imagen-mundo: por una genealogía del paradigma informativo*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca.
—(2005): "Lo que no soporta el recuerdo: el *punctum* en el recorte de los textos" en *El análisis de la imagen fotográfica*, Col.lecció "Humanitats", UJI.
—(2007): "Las relaciones entre trama y argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo" en *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo.
—(2008): "Habrá que hacerse cargo: Imagen, sentido y sujeto en el paradigma comunicativo" en *I+C Investigar la comunicación*, AE-IC 2008 Santiago de Compostela.
—(2008): "Corredores sin ventanas, acrobacias sin red; Linealidad narrativa e imaginario hipertextual en el cine contemporáneo" en *Escrituras Digitales, Tecnologías de la creación en la era virtual*, Publicaciones Universidad de Alicante.
—(2010): "El telediario en el cine: una ventana abierta a un mundo cerrado" en *Tendencias del periodismo audiovisual en la era del espectáculo*, Actas II Congreso Internacional de teoría y técnica de los medios audiovisuales.
—(2012): "Hiperencuadre/Hiperrelato: apuntes para una narratología del film postclásico" en *Revista Comunicación*, número 10.
—(2012): "El goce en directo, la interpretación en diferido: el modelo difusión en tiempos reticulares a través de Black Mirror" en *Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social*, Universidad de La Laguna en la URL:[IV Congreso Internacional Latina http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html].

—(2013): “Contando al otro, el hipernúcleo, por una figura clave en la narrativa postclásica” en *L´Atalante, revista de archivos cinematográficos*, número 15. Valencia.
—(2013): “El autor implícito como modulador del sentido en las narrativas no lineales postclásicas: Los films de Alejandro González Iñárritu y Guillermo Arriaga” en *Imágenes conscientes*. AutoRepresentacioneS, número 2, Binges, Éditions Orbis Tertius.
—(2014): “Segura al 95%. La reintroducción del sujeto en la ficción detectivesca a partir de Zero Dark Thirty” en *El cine de pensamiento formas de la imaginación tecno-estética*, Aldea Global.
—(2015) Psicoanálisis. En: GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, Javier (coords.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales,* Madrid, Cátedra.
PALAO ERRANDO, José Antonio. ENTRAIGÜES, Jimmy (2000): “La industrialización del *punctum*: efectos especiales y economía espectacular en el cine de James Cameron” en *Archivos de la Filmoteca*, número 34, Valencia.

PALAO ERRANDO, José Antonio. CRESPO Rebeca (2004): *Guía para ver y analizar The Matrix* (*Andy y Larry Wachowski,* 1999), Valencia, Octaedro/Nau LLibres.

PANOFSKY, Erwin (1983): *El significado en las artes audiovisuales*, Madrid, Alianza Forma.

PAYÁN, Miguel Juan (1991): *David Lynch*, Madrid, Ediciones JC.

PROUST, Marcel (1988): *En busca del tiempo perdido*, Tomo 2, París, Gallimard.

RECALDE, Marina (2014): “Angustia” en *Un real para el siglo XXI*, Buenos Aires, Grama Ediciones.

RILKE, Rainer Maria (1991): Nuevos poemas, Madrid, Hiperión.

RODLEY, Chris (Ed) (2001): *David Lynch por David Lynch*, Barcelona, Alba editorial.

RODRÍGUEZ, Aarón: “No Volverás a dormir nunca más” en *Detour* nº 7, en la URL:[http://detour.es/paisajes/aaron-rodriguez-james-wan-insidious.htm].
—“Arquitecturas de la angustia: un diálogo entre Martin Heidegger y Stanley Kubrick” en: *Trama y Fondo,* Número 38, Segovia, Asociación Cultural Trama y Fondo.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (1985): Del Otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar, Ediciones Hiperión, Valencia.
—(1998): “En torno a algunos problemas de la historiografía del cine” en: *Archivos de la filmoteca*. Nº 29. Valencia, pp.88-116.
—(2004): *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós Ibérica.

SARTRE, Jean-Paul (2001): *La náusea*, Barcelona, RBA Promociones Editoriales.
—(2005): *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada.

SONTAG, Susan (1992): *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa.
—(1996): *Contra la interpretación*, Madrid, Alfaguara.

TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, México, D.F, Premia editora de libros s.a.

TRIAS, Eugenio (2006): *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Debolsillo.

TRUFFAUT, François (2004): *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial.

U

VV.AA (2001): *Ciencia-Ficción Europea,* en Nosferatu, Revista de Cine, nº 34-35, San Sebastian, Donostia Kultura.

VV.AA (2002): *El joven Ford,* en Nosferatu, Revista de Cine, nº 40, San Sebastian, Donostia Kultura.

VV.AA (2005): *El cine y lo siniestro*, Colección pensar la imagen, Almería, Diputación de Almería.

VV.AA (2006): *Europa imaginaria. Cinco miradas sobre lo fantástico en el viejo continente*, Madrid, Valdemar.VV.AA (2010): *Nicholas Ray, Nunca volveremos a casa* en *Revista Shangrila. Derivas y ficciones aparte,* nº 14-15, 2010, Cantabria, Shangrila.

WEINRICHTER, Antonio (1985): "Entrevista con David Lynch" en *Dirigido por Revista de Cine,* Nº 123, pp.32-35. —(1997): "Carretera perdida, cabezas cambiadas" en *Dirigido por Revista de Cine,* Nº 254, 36-39.

ŽIŽEK, Slavoj (1994): *Todo lo que siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*, ŽIŽEK, Slavoj (Comp.), Buenos Aires, Manantial.
—(1998): *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*, Buenos Aires, Paidós Ibérica.
—(2000): *The Art of the Ridicolous Sublime. On David Lynch´s Lost Highway,* Seattle, The Walter Chapin Center for the Humanities.
—(2006): *Lacrimae Rerum. Ensayos obre cine moderno y ciberespacio,* Barcelona, Random House.
—(2011): *El acoso de las fantasías,* Madrid, Akal.

ZUMALDE, Imanol (2011): *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*, Madrid, Cátedra.
—(2015): "Análisis textual" en GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier y MARZAL FELICI, Javier (coords.), *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales,* Madrid. Catedra
—(1994): *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra.
—(2016): *La mirada cercana. Microanálisis fílmico,* Santander, Shangrila.

OTRAS FUENTES AUDIOVISUALES CONSULTADAS

- *Pretty as a Picture: The Art of David Lynch* (Toby Keeler, 1997).

- *The Shorts films of David Lynch* (David Lynch, 2002).

- *Mysteries of Love: The making of Blue Velvet* (Jeffrey Schwarz, 2002).

- *The Directors: The films of David Lynch* (2003).

- *Lynch (One)* (BlackANDwhite, 2007).

- *David Lynch: The Art Life* (Jon Nguyen, Rick Barnes, 2016).

Filmografía

Rebeca (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940).
Un perro andaluz (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929).
El halcón maltés (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941).
La mujer pantera (*The Cat people*, Jacques Tourneur, 1942).
La venganza de la mujer pantera
(*The Curse of the Cat People* Robert Wise y Gunther von Fritsch, 1944).
El crepúsculo de los dioses (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950).
Solo el cielo lo sabe (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955).
Centauros del desierto (*The Searchers*, John Ford, 1956).
El beso mortal (*Kiss Me Deadly*, Robert Aldrich, 1955).
Vértigo: de entre los muertos (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).
Six Men Getting Sick (David Lynch, 1967).
The Alphabet (David Lynch, 1968).
The Grandmother (David Lynch, 1970).
El otro (*The Other*, Robert Mulligan, 1972).
El Exorcista (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973).
Cabeza Borradora (*Eraserhead*, David Lynch, 1976).
El Exorcista II: El hereje (*The Exorcist II: The Heretic*, John Boorman, 1977).
La noche de Halloween (*Halloween*, John Carpenter, 1978).
El hombre elefante (*The Elephant Man*, David Lynch, 1980).
Corazón salvaje (*Wild at Heart*, David Lynch, 1980).
En busca del arca perdida (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981).
Blade Runner (Ridley Scott, 1982).
Dune (David Lynch, 1984).
Terciopelo azul (Blue Velvet, David Lynch, 1986).
El Exorcista III (*The Exorcist III,* William Peter Blatty, 1990).
Twin Peaks: fuego camina conmigo (*Twin Peaks: Fire Walk With Me*, David Lynch, 1992).
Carretera perdida (*Lost Highway*, David Lynch, 1997).
Una historia verdadera (*The Straight Story*, David Lynch, 1999).
Mulholland Drive (*Mulholland Dr.,*David Lynch, 2001).
Inland Empire (David Lynch, 2006).
Insidious (James Wan, 2010).
Insidious 2 (*Insidious: Chapter 2*, James Wan, 2013).
Expediente Warren (*The Conjuring*, James Wan, 2013).
It Follows (David Robert Mitchell, 2014).
Ex Machina (Alex Garland, 2015).
Expediente Warren: el caso Enfield (*The Conjuring 2*, James Wan, 2016).

Esta tesis se imprime
en la Universitat Jaume I,
es junio del año 2017.
Meanwhile...